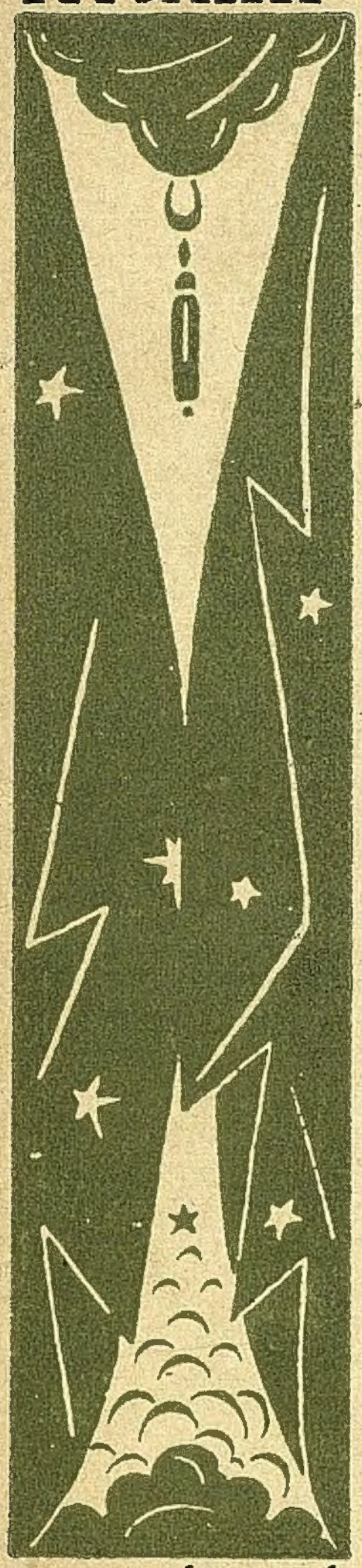
С-77
85.334.3(2р=Рус)
С-77

РУССКИЙ ТЕАТР



# СТАРИННЫЙ ТЕАТР В РОССИИ

СБОРНИК СТАТЕЙ

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

„ACADEMIA"

ПЕТЕРБУРГ
1923

ЛИСТОК СРОКА ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач _____

12 12 89

Воскресенская типография Т.

Печатано по определению разряда Истории Театра Российского
Института Истории Искусств

Председатель разряда *А. Гвоздев*

1 августа 1923 г.

# СТАРИННЫЙ ТЕАТР В РОССИИ

XVII—XVIII вв.

СБОРНИК СТАТЕЙ ПОД РЕДАКЦИЕЙ
акад. В. Н. Перетца.

Труды Росс. Инст. Ист. Искусств.

„ACADEMIA“
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
ПЕТЕРБУРГ • 1923

792с1
С27

85.334.3(2Р=Рус)

Государственная типография имени Ивана Федорова,
Звенигородская 11

М 592770

ВЛАДИМИРСКАЯ
ОБЛАСТНАЯ БИБЛИОТЕКА

Петрооблит № 6371 Тираж 2000 экз.

Изучение истории театра и драмы движется в последние годы быстрыми шагами. Возникают новые точки зрения, открываются новые материалы, и те общие очерки и обзоры, которые еще недавно казались завершением изучений и достижением конечных результатов—неминуемо оказываются устаревшими. Сказанное применимо и к истории старинного русского театра. В виду этого Разрядом Истории Театра Росс. Института Истории Искусств предположено издание сборников, посвященных прошлому театра в России.

Первый сборник этого рода содержит статьи как общего, руководящего характера, так и специально касающиеся явлений до-сумароковского репертуара, принесшего на русскую почву французский классический тип высокой трагедии и комедии. В следующих выпусках предполагается дать статьи о технике актерской игры, о постановках пьес и о приемах драматургии первых русских авторов.

Редактирование сборника поручено Разрядом д. чл. акад. В. Н. Перетцу.

---

# К ПОСТАНОВКЕ ИЗУЧЕНИЯ СТАРИННОГО ТЕАТРА В РОССИИ [1])

## I

17 октября 1672 г. на царском театре в селе Преображенском явилось нечто неслыханное и невиданное за 700 лет существования России: новая заморская, немецкая потеха, та, о которой люди тогдашнего обычного уклада жизни читали в Кормчей книге строжайшее запрещение с угрозой для духовного лица — быть изверженным из сана, а для мирянина — быть отлученным от причастия с наложением эпитимьи. Это 17-е октября было своего рода моментом бытовой „революции", завершившей обнаруживающееся уже с начала XVII в. тяготение к обмирщению всего уклада жизни, а также и „революции" театральной, поставившей на место зачатков мистериальной драмы—новое Европейское искусство. В самом деле,

---

[1]) Сокращенное изложение юбилейной речи 17 окт. 1922 г. в Музее Госуд. Театров.

знаем ли мы что-либо положительное, определенное и вполне достоверное о театре в Московской Руси до этого знаменательного 1672 г.? Ровно ничего, ибо гаданиями, например, о существовании представлений при самозванце — нельзя заменить отсутствия фактов. И Тихонравов и Морозов, позже — Варнеке, тщетно пытались связать историю театра в России — с народными игрищами, хороводными и иными обрядовыми действами. Но эти действа, как с другой стороны чисто церковные — „пещное действо", „омовение ног", „шествие на осляти" — все же не были театральными зрелищами, а церковным обрядом, имевшим свое назначение, свой смысл, свои приемы.

Рядом с Московской Русью, на Украине — с театром познакомились еще в начале XVII столетия: вспомним гневное обличение афонского монаха — украинца, Ивана Вишневского, порицавшего новомодную школу за то, что в ней не столь учатся, сколь „комедии строют и играют". Но школьная драма, свившая себе гнездо на Украине и расцветшая к середине XVII ст. — не дошла до Москвы — почти до самого „юбилейного" срока, хотя была и благочестива и нравоучительна... Слухи о театральных представлениях на Западе, носившиеся в разговорах, повторявшиеся в нашей письменности с XV в. — не вызвали в Москве желания поближе познакомиться с этой потехой, хотя описанные путешественниками на Флорентийский собор пьесы были безукоризненны — это были самые ортодоксальные мистерии, безо всякой примеси шутовства и вообще — светского элемента. Московские люди сторонились от

церковной и школьной драмы — и вдруг стали лицом клицу с образцами европейской драмы, либо совершенно светской, либо — хотя и разрабатывавшей церковно-исторические сюжеты, но совершенно в светском духе, со внесением таких деталей, которые даже самому умеренному консерватору того времени могли показаться кощунством. Русский зритель сразу попал в самую гущу театральных интересов, перекрещивающихся влияний разных школ и традиций: в первом же репертуаре мы видим не только пьесы на благочестивые сюжеты, а пеструю картину разнообразных вкусов и манер, запечатленных литературными и сценическими традициями разных стран тогдашней Европы. Таким образом, не повторение украинского опыта — не переживание мистериальной и школьной драмы а широкое плавание в пределах тогдашнего европейского театра предстояло первому Московскому театру.

История этого театра в конце XVII и в начале XVIII в. особенно значительна и весьма показательна — в перспективе 250-ти лет, протекших с того момента, когда впервые пред глазами русских „смотрителей" загорелся свет рампы, и появились невиданные дотоле фигуры „экомедиантов". Свет этот был бледен и сер. Актеры — грубы и крикливы. Скучными и незанимательными показались бы нам в целом и эти пьесы, представленные при свете сальных свечей. Но в мерцании их таился символ будушей истории русского театра. Первый режиссер, подневольно ставший на время из пасторов — учителем драматического искусства, навер-

ное дрожал при мысли — „а что если он не угодит его царскому величеству". Ему и в голову, конечно, не приходило, что это первое представление иноземной пьесы, иноземными актерами (хотя, впрочем, текст был переведен на русский язык для царственного зрителя) — сыграет решающую роль и получит важное значение для судеб искусства в России. Насколько это справедливо, насколько первое представление иноземцев проложило путь театру вообще в сознании москвичей, — может засвидетельствовать совершенно объективный факт: влиятельный в придворных кругах воспитатель царевича Феодора, иером. Симеон Полоцкий ставит свои пьесы — о Навуходоносоре, о блудном сыне — после опыта иностранных комедиантов; они проложили ему путь; они дали ему уверенность, что и в Москве можно увидеть на сцене драматическую обработку библейских сюжетов. А до немцев — Симеон молчал, не решаясь выступить в роли драматурга, хотя и по воспитанию в Киевской Академии и по литературному опыту был знатоком и теории и, конечно, практики театра. Благодаря стечению обстоятельств, выдвинувших иностранных любителей, благодаря их смелости и усердию был сломан лед равнодушия и преодолены страхи пред запрещениями Номоканона; благодаря немногочисленной группе молодых людей из Немецкой слободы — мы в 1672 г. приобщились к новому роду искусства, имевшему в России впоследствии и мировых авторов, и мировых исполнителей.

Теперь—мы можем не без гордости оглянуться на путь, пройденный за 250 лет русским театром. При

другом случае мне уже пришлось подчеркнуть, что у нас только одно столетие отделяет русскую благозвучную поэзию Жуковского и Пушкина от неуклюжих вирш начала XVIII ст., этих первых опытов выразить в стихе чувства и задушевные мечты. Нечто подобное видим и в области драмы, которая, начавшись с неуклюжих переводов конца XVII в., грубых и детских по технике опытов начала XVIII в., — к середине его уже достигает европейского уровня, а в начале XIX ст. дает великолепные образцы самостоятельного, самобытного творчества, отражающего национальный гений и делающего вклад в сокровищницу мировой драматургии. Аналогичное явление наблюдаем и в области театрального искусства. Стоит оглянуться назад — а это очень полезно иногда делать, в знаменательные дни юбилеев — и мы не без уважения к себе сможем сказать, что не даром прожиты нами эти два с лишним столетия. Искусство театра, бывшее только едва терпимой забавой, развертывается вширь, становится насущной потребностью, органом живого общения культурных людей и гордостью всего народа.

## II

Но что мы знаем о первых шагах этого искусства в России? Кому мы обязаны этим знанием? Кто пролагал пути в этой области культурной истории? Кто отдал свои силы, время, знания, а главное — любовь, пыл и жар души — розысканию и изучению первых

лет — младенческих и потому наиболее трудных и опасных для жизни лет — русского театра?

Мы пережили в этой области и младенческий период сложения мифов, когда доверчиво читали в знаменитой „Хронике“ Носова оказавшиеся позже вымыслом сведения о театре XVII-го и первых годов XVIII в., которым, впрочем, и по сейчас верят наивные люди, неподозревающие о необходимости критики источников. Мы пережили и период постепенного возмужания, когда появились опыты критической истории театра и драмы в России; вспомнили, что и для этой области истории искусства — писаны те же законы, как и для других областей исторической науки. С появлением работ Пекарского о науке и литературе в Петровскую эпоху, затем—Тихонравова, буквально открывшего миру подлинный старинный театр в России в своих статьях, а главнейше в двухтомном труде „Русские драматические произведения 1672—1725 гг.“ (1874 г.)— мы уже вступаем из мира гаданий и случайных находок на твердую почву изучения исторических фактов. Розыскания Есипова, Забелина — расширяют горизонт наших знаний о театре и его материальной стороне. Вслед за этим начинаются поиски в рукописях, унаследованных от Киевской Академии XVII и XVIII в. Н. И. Петров, а за ним — С. Т. Голубев находят ряд пьес старинного украинского театра, а первый из них делает опыт общей характеристики его (1888 г.), детализированной и обогащенной новыми соображениями в „Очерке“ 1911 г. Общий свод всего, что сделано по истории театра и драмы, в 1888 (и в 1889, в „Ист.

р. т.“, т. I) предлагает читателям П. О. Морозов, в названном труде своем, незаслуженно охаянном и прославленном современной ему критикой, как плагиат. Эта книга сослужила свою службу русской науке о театре; она не усыпила пытливости историков русской драмы и театра, а повлекла их вглубь, в архивные изучения и розыскания того, что должно было заполнить обнаруженные обзором Морозова весьма осязательные пробелы в схеме истории старинного русского театра. Вс. Миллер издает неизвестные дотоле интерлюдии; М. Петровский своим изданием комедии о гр. Фарсоне обнаруживает, что пьесы старой манеры, отголоски петровской эпохи, бытовали в провинциальной глуши еще в конце 1730-х г.г. И. А. Шляпкин открывает любопытные страницы из жизни придворного театра при царевне Наталии Алексеевне, восстановляя его репертуар по скудным обрывкам второстепенных ролей. Г. П. Георгиевский издает драматические обработки повестей начала XVIII в.; мною изданы в „Памятниках русской драмы эпохи Петра В.“ неизвестные тексты сериозных драм и шутовская комедия, затем мелкие пьесы XVIII в. в „Материалах по истории русского и польского театра“, а также сборник пьес, сценариев итальянских комедий, представленных в 1733—1734 гг. Трудам В. И. Резанова обязаны мы освещением судеб школьного иезуитского театра — и притом не только в пределах старой Украйны, но и в Москве. Ему же принадлежат исследования о пьесах, изданных другими учеными. А. А. Титов знакомит нас с пьесами, представленными повидимому в Ростове, при митроп.

Димитрии; В. А. Розов изучает пьесу Димитрия Ростовского. Наконец неутомимый труженик на поле исканий в области книжной и рукописной археологии, И. А. Шляпкин, уходя из этого мира — завещал нам драгоценное наследие—целый сборник старинных действ нач. XVIII в. выпущенный в конце 1922 г. в свет Рос. Академией Наук. Все эти перечисленные работы преимущественно относились к истории драмы. Сам театр — оставался как то в тени, если не считать некоторых страниц в исследованиях Резанова и работ Всеволодского-Гернгросса, относящихся, впрочем, уже к той поре существования театра XVIII в., когда он стал правительственным учреждением. Начальные годы, самый момент возникновения театра, условия, в которых явилось у нас это искусство—все это считалось достаточно известным или, во всяком случае, исторический материал казался уже исчерпанным. Но архивные розыскания обнаружили, что эта уверенность была преждевременной. Новый труд Богоявленского о театре при царях Алексее и Петре внес много нового и в деталях и в существе дела; он осветил несколько иначе, чем это было у Тихонравова и Морозова, начальные годы существования театра в Москве. Оно и не удивительно: во-первых оба названных ученых не могли воспользоваться целым рядом ценнейших документов, погребенных в их время в еще не разобранных столбцах бывшего Архива Мин. Ин. Дел; во-вторых—и это не без значения для начала театра в Москве — первые исследователи его судеб не могли примириться с мыслью, что первое представление 1672 г. было началом собственно не русского

театра, а лишь вообще — театра в Московской России, а почему — увидим ниже. Но главное — важно то, что создались те подмостки, на которых блеснул для старой Руси новый свет — свет нового эстетического восприятия; он ввел её в общение с неведомым дотоле миром ощущений и способов понять часть громадной европейской области художественного творчества.

## III

Наблюдая пути художественного творчества, мы замечаем их два: первый путь — медленного создания и накопления художественных ценностей вследствие естественной эволюции всей культуры и искусства, и другой путь, усеянный перерывами основной традиции вследствие вторжения в её сферу чуждой литературной, театральной, музыкальной и т. п., традиции, иногда близкой, иногда — далекой. Это вторжение, совершенно порою непредвиденное, вызывает катастрофические изменения в течении эволюции, и создает такие продукты творчества, которые могут быть объяснены лишь как результат подражания, или более или менее близкого перевода, копии или комбинации элементов чужого искусства, чужой литературы и театра со своим, хорошо знакомым, в духе его, но с сохранением в этой комбинации элементов своих и чужих, более или менее заметным. Сказанное применимо и к истории русской поэзии XVIII века, и к истории живописи, и к истории русской драматической литературы XVII — XVIII вв., и к истории

театра в России вообще в указанный период времени. Естественный, несмущаемый вторжением инородной традиции ход развития театра в России предполагал бы тот же путь его развития, который мы наблюдаем и в античном мире, а отчасти и в средневековой Европе, где литературная драма возникает из синкретического действа и из религиозного обряда. Но Русь подобного пути не прошла и естественно выросшей, своей, незаимствованной драмы — не знает. Попытки возводить начало русского театра, сложившегося в самом конце XVII в., к народному хороводному действу или к церковной службе — невозможны. О деятельности носителей „народной драмы", скоморохов — до XVIII-го века мы знаем очень мало, а то, что знаем — не укрепляет нас в мысли искать в их играх и импровизациях зародыш первых сценических представлений на русской почве.

История русского театра знает несколько „народных" пьес, преимущественно „разбойничьего" романтического характера В. 1914г. целый сборник таких пьес был представлен Н. Н. Виноградовым в Академию Наук, но, возвращенный собирателю для составления вводной статьи — до сих пор не опубликован. Однако и эти и уже известные в печати пьесы „народного" театра — частью восходят к обработкам переводных романов, преимущественно XVIII в, частью же представляют собою неумелую инсценировку литературных произведений более близкой к нам эпохи, напр., „Братьев разбойников" А. Пушкина. История нашего старинного, а вслед за ним и народного театра, шла вторым

из указанных выше путей, чрез более или менее полное заимствование чуждой литературной и художественной традиции. Отсюда вытекает и особый подход к изучению явлений старинного русского театра. Рассмотрение текста пьес в отношении сюжетов, ситуаций, способов сценического воплощения, бутафории, костюма и т. д. не может быть, так сказать, самодовлеющим. За каждой пьесой, представленной на старинном театре в России — где-то на заднем плане, у последней кулисы — чувствуется тот вдохновитель и руководитель, без которого не могло бы осуществиться представление: иностранный автор, режиссер, декоратор, машинист и бутафор. О первом не приходится и говорить: розыскания Тихонравова и дополнения к ним Морозова показали это с достаточною отчетливостью. Но и приемы игры, и материальная часть старинного русского театра — заметно дают чувствовать иностранную указку. Достаточно взглянуть хотя бы на костюмы, грим и все аксессуары действующих лиц, особенно аллегорических фигур, чтобы сразу увидеть в них копии с данных иконографии западноевропейского искусства, в частности театрального, хотя и с запозданием порою на 100 лет. Отсюда вытекает тесная и неизбежная связь изучений старинного русского театра и драмы — с изучением театра европейского, без чего всякая речь о прошлом театра в России — будет праздным пустословием.

2М592770

портные и т. п. Но для усвоения новой среде, второго элемента представления — приемов сценического истолкования представляемого текста в слове и жесте — нужны совершенно особые условия, и вот почему.

„Художественное" существует не само по себе, а в том отношении и в той зависимости, в которой явления воспринимаются нашими органами чувств и оцениваются нашим сознанием. Искусство, как явление социальной жизни, есть продукт двухсторонней деятельности, именно, творца—и воспринимающей творение среды; художника — и зрителя; актера, певца — и публики, воспринимающей и для себя оценивающей их творчество. Вкусы воспринимающей среды реагируют на зрелище не равномерно и не однообразно. Для примитивного зрителя — нет драмы Ибсена, Гауптмана, Чехова; для утонченного ценителя драмы, как таковой, — не даст удовлетворения хороводное действо дикарей, как бы эффектно ни было поставлено оно, как зрелище. Недавно, правда, был высказан в литературе о театре взгляд, что можно возродить народное „действо", но этот взгляд грешит тем, что игнорирует течение исторического процесса. Нельзя искусственно перерядить нас, людей начала XX века, в широкие одежды древней Руси, заставить нас мыслить так, как думали 300 — 400 лет тому назад, одним словом—повернуть вспять течение „реки времен"; так нельзя и тех, кто вкусил от творчества гениев нового времени, вернуть назад и прельстить примитивным хороводом. И обратно — вспомним только отзывы русских путешественников XVII в. о виденном

им в Италии: они, воспитанные в далеких от итальянских условий культуры, были глухи и невосприимчивы к искусству Запада — в бронзовой статуе героя или античного бога им виделся „медный мужик" — не более. Отсюда, стало быть, для восприятия впечатлений от художественного творчества вообще, а также — для воспроизведения заимствованного драматического произведения в частности — необходимо иметь достаточно подготовленный интеллект и психику, способную вживаться в новые, дотоле чуждые ей и при том разнообразные переживания. Одним словом, заимствованию, подражанию, переносящему на свой театр чуждые последнему произведения, надобно иметь всю ту сумму культурных привычек, всю совокупность психических навыков, которые создают характер человека и общества определенной эпохи и определенной среды. Но всегда ли заимствующий — и, как таковой, большею частью стоящий на низшей ступени культуры, — обладает всем этим? Несомненно, ответ будет отрицательным.

Приняв это положение, и подходя к репертуару старинного русского театра, а также ко всей совокупности его средств сценического воспроизведения — мы не будем удивляться тому новому, тем своеобразным чертам, которые приобрели на русской сцене, в русской среде заимствованные с Запада пьесы Марло, Мольера, де-Виллье, Чиконьини, Лоэнштейна и др. — и не только в тексте, но и в сценической интерпретации его. Я не хочу сказать, что эти новые ингредиенты русского происхождения в плане западно-

европейской драмы, представленной в новой среде, — были лучше или хуже того, что давал иноземный текст и сценическая практика. Мало вероятно, что бы жизнь, быт в России эпохи царей Алексея, Петра I был значительно грубее, чем напр. в Германии и даже во Франции, несмотря на лоск придворной жизни; но все же этот быт был иной, чем заграницей, а отсюда и то специальное cachet, которым отмечены и русские переводы иностранных пьес и русские подражания иностранному. И нет сомнения, что не только тексты пьес, попавших на границе XVII и XVIII вв. в русский репертуар, но и самые приемы сценического воспроизведения должны были получить особое cachet. Достаточно здесь отметить, какая среда поставляла актеров, и кто был их руководителем на трудном и совершенно новом, не предусмотренном ходом русской жизни поприще сценической деятельности. Следственно, имея перед собою пьесы упомянутых европейских авторов, отнюдь нельзя думать, что оне предстали пред русской публикой в своем подлинном виде. Чужое, чтобы стать русским, должно было пережить своеобразную обработку, в результате которой из Дон-Жуана де-Виллье в итоге получился „Кедрил обжора", увековеченный Ф. М. Достоевским в „Записках из Мертвого Дома". На заимствованной схеме втечение столетия слишком— отложился слой бытовых особенностей и понятий воспринявшей чуждый сюжет среды.

## V

Сказанное обнаруживает нам, что для изучения истории театра в России, даже ограничиваясь чисто литературной стороной его — необходимо прочное основание в виде предварительного изучения того, что мы назвали бы бытовой археологией, вмещающей в себя не только обследование вещественных памятников быта, но и ту „историческую психологию", которая еще не создана, но осязательно чувствуется всеми, кто, имея дело с прошлым — пробует стать на сравнительно историческую точку зрения и, руководясь ею, пытается постигнуть сущность того процесса, который приводит к тому, напр., что восторгавшая публику полтораста — двести лет тому назад пьеса — теперь кажется нам скучным, напыщенным, а порою и безсодержательным набором слов и наивных психологических комбинаций, а игра актера — бесцельным метаньем и криком или совокупностью ненужных жестов (вспомним отзывы о Волкове, отлично, по преданию, игравшем опьяненных или безумных, или — изображение Дюпора в „Войне и мире" Л. Толстого). Но есть и еще одна, чрезвычайно важная сторона, которая стоит теперь на очереди. Русский старинный театр до недавнего времени изучался лишь с одной стороны — именно со стороны историко-литературной, при том и в этом отношении — односторонне: в отношении определения источников пьес старинного репертуара. Это была первая очередная задача, и можно

было только приветствовать труды Тихонравова, Морозова и небольшой группы их преемников и последователей, розыкивававших и публиковавших тексты и комментировавших их с филологической и историко-литературной точки зрения. Но все прочее, относящееся не столь к истории драматической поэзии, сколь к истории самого театра изучалось у нас случайно и неглубоко, Несколько публикаций об устройстве театральных зданий, о постройке костюмов, о бутафории, о выписке актеров — вот почти все, что осталось от архивных розысканий ученых XIX ст. Этому были свои законные причины; театром — а собственно говоря — историей драмы, занимались у нас исключительно историки литературы, чуждые театру как таковому. Вот почему так поздно, лишь в начале XX ст. и едва ли не впервые сериозно обратил внимание на театральную сторону старинной, при том — украинской драмы только проф. В. И. Резанов (в своем обширном четырехтомном исследовании „Школьная драма и театр иезуитов"), использовавший отчасти данные заграничного школьного театра XVII в. для объяснения театральной обстановки и иконографии некоторых персонажей украинской драмы к. XVII — н. XVIII в. Для времени более близкого к нам, для середины XVIII в. довольно много было сделано В. Н. Всеволодским-Гернгроссом, работы которого, невзирая на некоторые дефекты, напр. указанные нами в Журн. Мин. Нар. Просв. в рец. на его „Театр времени Анны Ивановны") — все же остаются весьма крупными и значительными приобре-

тениями для истории русского старинного театра, ибо они основаны на тщательных поисках в доступных этому исследователю архивах. Этим работам недостает некоторой систематичности, нет своего рода „стержня", основной идеи, но материал, собранный этим трудолюбивым и знающим театральное дело автором, всегда будет иметь цену.

И когда, окидывая взором все то, что сделано по изучению старинного театра в России, ставишь себе вопрос — что же надо сейчас сделать для систематического и планомерного изучения судеб его, — выростает ряд заданий, которых нельзя обойти, от которых нельзя отмахнуться, если мы желаем в итоге дать совокупными силами историю, а не ни к чему необязывающую „causerie". Задания определяются рядом вопросов, на которые мы постараемся дать посильные ответы.

1. Первым таким вопросом является следующий: выяснена ли точно библиография старинного русского театра? Разумеем не перечень всего напечатанного когда либо, а установление наличности всех рукописей, сохраняющих нам старинные пьесы. Попытки такого выяснения были, но в каком отношении можно верить им? Не исключена возможность, что в рукописях, принадлежащих и общественным и частным библиотекам и архивам таятся еще и до сих пор не видимые глазу историка: счастливые находки последних лет, сделанные Шляпкиным и Богоявленским, дают основание предполагать, что мы знаем далеко не все, что заключалось в старинном репертуаре — к. XVII

и нач. XVIII в. Что же касается середины XVIII в. то с этого времени и до конца века лежит громадное количество пьес в рукописях, в библиотеке и Архиве Гос. Театров, и кто знает, когда сведения о них и их постановках попадут в печать. А пока этого не сделано, пока этот обширный архивный материал не вовлечен в научный оборот, до тех пор мы не можем сказать с уверенностью, что мы з н а е м наш старинный театр.

2. Этого мало: и относительно уже известных пьес дело обстоит далеко не благополучно. Изучена ли, спросим, сюжетность драм старинного русского театра? На это мы должны дать безусловно отрицательный ответ. А без выяснения сюжетности — мы лишены возможности сделать не только историко-литературный, но и историко-театральный вывод — об интересах и вкусах старых драматургов и их зрителей. Однако эта работа возможна лишь при наличности ответа на первый из поставленных мною вопросов.

3. Изучен ли литературный стиль пьес интересующего нас старинного репертуара? Скромные попытки давно были сделаны мною в „Очерках по истории стиля эпохи Петра В"., но на этом дело и остановилось, не найдя продолжателей и выполнителей поставленной программы. А ведь без этой подготовительной филологической работы мы, во-первых, не всегда можем разобраться в датировке пьес, не имеющих точного, документального приурочения к определенному времени. Во-вторых, что не лишено значения и для театральной стороны дела — мы без такого исследовании не можем судить, какими сторонами своего творчества

авторы воздействовали на зрителей, вызывая у них эстетические эмоции. Наконец нельзя оспаривать и то, что литературный стиль, как совокупность средств, влияющих на эмоциональную сторону и читателя и зрителя — о б я з ы в а е т исполнителя, актера, диктуя ему манеру воплощения текста пьесы и в слове, и в жесте.

4. У нас, несмотря на труды историков литературы, все же еще во многих случаях не выяснены соотношения многих наших пьес с таковыми же подобными в области польской и западно-европейской драмы. Не определено — кроме, пожалуй, некоторых пьес старинного украинского репертуара — это соотношение и на русской почве. А между тем в XVIII в. напр., больше кажется чем когда либо — каждый „брал свое добро там, где находил его"; понятия о литературной собственности не были еще так строги, как в последующем веке, и степень самостоятельности многих пьес и их эпизодов — требует внимательного разъяснения, и при том не только в целях историко-литературных: готовые повторения, будь то целые сюжеты, будь то детали — отдельные положения (ситуации), отдельные тирады, меткие стихи и слова — все это играет немалую роль по отношению к установлению модного, т. е. преобладающего вкуса эпохи; все это определяет и отношение и актера, и драматурга, и зрителя определенным, тем или иным возбудителям театрально-эстетических переживаний.

5. Пусть действительно театр в России был явлением заносным, отраслью другой культуры, западной,

а не продуктом своей русской среды и быта. Но все же творцы этого театра, бесспорно, обладали, порою, некоторым запасом более или менее сознаваемых ими теоретических представлений о задачах театра, о построении пьесы, о реализации замыслов автора актером, режиссером и другими, более скромными тружениками сцены. А знать теоретические основы театра, современные ему, необходимо для здравой и исторически верной оценки его. Ведь подходить к оценке старинной пьесы с нашим, современным критерием XX века дело явно бессмысленное и безнадежное: смешно думать, что люди, жившие и творившие два и более столетия тому назад, могли руководствоваться теориями нашего времени; пора понять, что в области искусства нет „вечного", „абсолютного", что и наше искусство — современем перестанет будить в людях будущаго те чувства, которые вызывает в нас. Стало быть, путь один: необходимо воссоздать, воскресить теоретические воззрения на искусство театра, т. е. на построение и исполнение драмы, существовавшие во все главные моменты жизни стариннаго театра, и затем уже — по мерке, созданной современниками его, — говорить о его достоинствах и недостатках, о совершенствовании и упадке на почве широкого применения сравнительного метода не упуская при том из виду, что „упадки" и „расцветы" — понятия весьма условные. В прошлом русской литературы есть такие теоретические статьи и рассуждения; их необходимо извлечь из области забвения, как и старейшие театральные рецензии несколько более поздней эпохи, также почти

неиспользованные; а между тем в них скрыт богатый и разнообразный исторический материал для суждения не только о пьесах, но и об исполнении их. Вот тогда, когда и эта работа будет исполнена — мы получим прочный исторический базис для эстетической оценки стариннаго театра.

6. Много труда и розысканий потребует разрешение вопроса об устройстве и организации театра, об актерах, их культурном и образовательном уровне, ибо и от него, а не только от данного природой таланта зависит их способность сценической интерпретации замыслов автора. Чтобы раскрыть сущность того процесса, которым двигался у нас старинный театр, надо знать условия, в которых протекала жизнь его деятелей; надо узнать и тех, кто был самым значительным участником в этом процессе, — наших первых актеров и их ближайших преемников, создавших определенную сценическую традицию, повидимому, не всегда и не во всем совпавшую с таковою же заграницей. Здесь исследование должно охватить разнообразнейший биографический и культурно-исторический материал, начиная с данных о происхождении актеров, социальной среды, из которой они вышли и в которой воспитались, об образовании их общем и сценическом, быте, положении в обществе среди их современников, о их службе и об оценке их профессиональных познаний и талантов, — и кончая оценками их сценическаго творчества, дававшимися современниками, а также анализом технической стороны, приемов их игры, если позволит собранный материал.

Все это получит особую цену и значение, если мы изучим также культурный и художественный уровень среды, в которой и для которой действовали они и вкусам которой порою подчиняли свое вдохновение и творчество. Здесь историк театра заметно соприкасается с историком культуры и искусства вообще и с психологом, а это, конечно, весьма усложняет конечную задачу его исследования.

7. Старинный театр в России, как мы выше вскользь упомянули — совсем не изучен еще с одной стороны — со стороны, я бы сказал, режиссерской. Пьесы мы знаем, хотя и не все, но почти совсем не знаем, как оне ставились. Более того — мы ничего не находим в известных работах по истории старинного театра в России относительно приемов игры, как средства вызвать те или иные эстетические эмоции у зрителя и осуществить замысел автора пьесы и ее понимание актером и режиссером. А между тем материал, хотя и не всегда обильный, имеется порою налицо. Правда, в одних пьесах его очень мало, за то в других, как напр. в „Акте о Калеандре и Неонильде“ — его дано с избытком много: это режиссерские пометки, сопровождающие текст сплошным комментарием, следящие за каждым переходом и жестом. На основании таких ремарок можно составить себе довольно отчетливое представление и о постановке пьесы, об устройстве сцены, о бутафории, костюмах, и главное — о технике актерской игры. А зная уже об устойчивости сценических приемов в конце XVII и нач. XVIII в., мы на основани анализа данных нескольких пьес этого

момента будем вправе заключать с достаточной вероятностью и о том, как играли вообще актеры данной эпохи до внедрения новой манеры, связанной с новой драматургией по рецепту французского классицизма.

8. В последние годы не раз ставился вопрос о взаимодействии зрителей и актеров в новом русском театре. И это вполне основательно: как литература, так и театр—есть факт социальной жизни; вне общества—нет театра, что бы ни утверждали поклонники „театрализации“ жизни. Старинный театр в России и с этой стороны предлагает любопытный материал. Перед многими пьесами мы находим предисловия—своеобразные обращения актеров к зрителям по поводу предстоящего зрелища, но не в значении античного „пролога“ с кратким содержанием пьесы. В некоторых пьесах находим и послесловия. Анализ их будет полезен для решения поставленного вопроса.

## VI

С углублением в историю старинного театра, количество подобных вопросов будет, вероятно, умножаться. Но решение их всегда будет зависеть в главной части—от количества и качества м а т е р и а л а, т. е. от решения первого из поставленных выше заданий в связи с деятельными архивными розысканиями. А что такие розыскания могут быть и в настоящее время небесплодными—и не только у нас в России, где за последние годы стали доступны различные частные архивы,—

а также и заграницей, показывает факт, которым я закончу настоящую статью.

Недавно библиотекарь Загребского Университета (Югославия), др. И. М. Бадаличь уведомил меня о сделанном им открытии, далеко для нас, русских историков театра и драмы, не безразличном. Среди пачек неразобранных рукописей названной библиотеки нашлось ценнейшее собрание пьес начала XVIII в., вероятно, занесенное небезызвестным деятелем в области насаждения школ в Сербии и Хорватии, Мануилом Козачинским, питомцем Киевской Академии и драматургом. В найденном сборнике оказались следующие пьесы:

1) Полный текст драмы „Страшное изображение второго пришествия Господня на землю", при державе благочестивейшего самодержавнейшего государя нашего ц. и вел. кн. Петра Алексеевича всея вел., мал. и бел. России самодержца, действием благородных отроков великороссийских в его царского величества пресветлого славенороссийских Афинах, в царствующем и богоспасаемом граде Москве явленное лета Господня 1702-го, месяца февраля в 4 день." Эта пьеса, упоминаемая и в Ист. р. т. Морозова (I, 1889 г. с. 310—312) до сих пор известна лишь по программе ее, напечатанной Тихонравовым (Р. Драм. пр. II, 7—11).

2) Вторая пьеса — „Акт или действие о князе Петре Златых-ключах и о прекрасной королеве Магилене Неополитанской", — полный текст драмы, с эпилогом и при том в лучшей редакции, со многими отменами по сравнению с открытой Г. П. Георгиевским и напечатан-

ной в X т. Изв. втор. отд. Росс. Акад. Н. (с. 215—255), но не вполне исправно и без эпилога.

3) Третья пьеса — „Сокращение оперы... действа Александра Македонского"; пьеса разрабатывает известный в старинной русской литературе сюжет романа об Александре М. и сопровождается интересными интермедиями. Насколько можно судить—это нечто подобное пьесе о „крепости Грубетоне в ней же первая персона Александра М.", отрывок из коей недавно (1914 г.) издан был г. Богоявленским в Чт. О. Ист. и Др. Р., или же—это тверская пьеса об Александре М., о которой см. ниже исследование проф. В. П. Адриановой. На последнее указывает факт нахождения в рукописи, открытой г. Бадаличем, и —

4) четвертой пьесы — „Синопсис или краткое видение декламации высочайшему дну рождения ея императорского величества, восписанный 1745 году, месяца февраля... дня, в присутствии преосвященного Митрофана архиеп. Тверского и Кашинского от семинарии Тверской в двоих действиях изображенной". Митрофан Слотвинский — один из насадителей образования в Твери. По отзыву г. Бадалича, пьеса — „интересный и весьма литературный панегирик, с оригинальным „баллетом двенадцати месяцев" в конце пьесы".

5) Пятая пьеса — „Образ торжества российскому доблестному подвигоположнику начертан... от трудов риторических в училищах Славено-латинских". Это также панегирическая школьная драма, до сих пор совершенно неизвестная, судя же по заглавию—представленная в Москве, в Славяно-греко-латинской

Академии, и сочиненная одним из её преподавателей. Шестая и седьмая пьесы не представляют интереса: это „Семира“, трагедия Сумарокова в тексте, тожественном с текстом Парижской Bibliothèque Nationale, судя по данным статьи проф. Резанова в Изв. отд. р. яз. и сл. т. XII, кн. 2, 135—169, и „Гамлет“ того же автора. Г. Бадаличем приготовлена к изданию и всесторонне обследована первая из найденных им пьес. Было бы весьма желательно издание всех пьес Загребского сборника, и если бы русские заинтересовались этим изданием, открывший пьесы ученый не откажется прислать копии в Россию.

*В. Перетц*

# ТЕАТР В МОСКОВСКОЙ РОССИИ 250 ЛЕТ ТОМУ НАЗАД

Первое представление. — Трагическое и комическое. — Любовные сцены. — Статичность старинного театра и его условность

## I

Благодаря новейшим архивным розысканиям С. К. Богоявленского, мы уже точно знаем, в какой колыбели зародилась и окрепла мысль создать в Москве театр, первый в России, и когда эта мысль получила свое осуществление. 10 мая 1672 г. уже отделывалось, по желанию выраженному свыше, помещение для „комедий“ на чердаке дома боярина Ил. Милославского, свойственника ц. Алексея Михайловича (позже — „потешный дворец“). Ждали иностранную труппу, но она не прибыла, и 21 сентября 1672 г. пастор, магистр Иоганн Готфрид Грегори, собрав труппу в 60 (а не 26) человек детей служилых и торговых иноземцев, живших в Немецкой Слободе, начал с ними готовить роли, „комедии из книги Есфирь“, при помощи двух немцев же Юрия Гивнера (Hübner) и Ягана Пальцера, не умевших даже расписаться по русски в получении денег. Эти помощники расписывали роли — по немецки, и не только из „Есфири“,

но и из „Юдифи“ и „Товии“: „и те комедии немецким письмом писал он один“ — пишет в своей челобитной Яг. Пальцер, видимо, снимавший копии и с целых пьес, необходимые для переводчиков Посольского Приказа. Одновременно — только для царя — был изготовлен последними и русский экземпляр пьесы, долженствовавший ориентировать „высокого зрителя“ в ходе представления и его содержании. Но поднесен был царю этот перевод — уже после первого представления...

Пока шла подготовка ролей — двигалась спешная постройка в селе Преображенском комидийной хоромины, площадь которой по документам и по вычислениям Богоявленского была гораздо значительнее, чем полагал Морозов: она достигала 90 квадратных сажень. О размере сцены можем судить по тому, что на одно „строение неба“ пошло 500 аршин материи. Декорации писал небезызвестный в Московской Немецкой Слободе художник Инглис, оркестром ведали органист Гутовский и Гасенкрух. На костюмы не жалели дорогих материй и вообще ценного материала, содействовавшего усилению „реальности“ представляемого на сцене: так мантии царя Артаксеркса и Мардохая были сделаны из настоящего горностая. Та же тенденция чувствуется и в отношении второстепенных персонажей и бутафории: войско было одето в настоящие латы из листового белого железа. Как это далеко от позднейших спектаклей, от спектаклей XVIII в., на которые вместо дорогого сукна для костюмов — отпускалась крашенина!

В главных ролях первой пьесы выступили молодые любители: ц. Артаксеркса изображал прапорщик Фридрих Гассен, Есфирь — прапорщик же Иван Берлов, Амана — Гермас Клифмас. Все они, как и второстепенные персонажи, были по своему времени — щедро и своеобразно вознаграждены: Грегори получил на 108 р. соболей (правда, лишь спустя три месяца после спектакля); Гивнера вознаграждали помесячно, он получал „3 рубля, 6 четвертей ржи, 6 четвертей овса и 1 пуд соли". По свидетельству участника представления, Рингубера, царь был очарован зрелищем, — но не спешил с выражениями восторга. Может быть, этому была причиной знаменитая „московская волокита" — роковая бюрократическая медленность делопроизводства разных инстанций, с которой русская жизнь не могла расстаться и значительно позже... „Есфирь" ставилась затем неоднократно, деля свой успех с „Юдифью". Вероятно, при последующих представлениях пьесы могли итти и в переводе на русский язык, — в переводе, как мы можем и теперь убедиться, не особенно искусном, но все же дающем представление о том, ч т о собственно нравилось зрителям, помимо декораций „перспективного письма", музыки и богатой обстановки зрелища. Что же эстетически волновало наших старинных зрителей? Не одна пестрота невиданного дотоле зрелища, а и г р а, переливы трагического и комического, высокого и шутовского, вырисовывавшегося на фоне драматизации библейского, давно знакомого тогдашним образованным людям сюжета; смена подъемов жалости и смеха — вот на чем была основана сценичность

пьес тогдашнего репертуара, в общем поражающих нас своими длиннотами и отсутствием драматического движения.

## II

Репертуар первого Московского театра носил случайный характер. Но все же, при этом все его пьесы объединены одной чертою: он знал два основных контрастирующих тона, две краски: пафос и безцеремонную, не знающую удержу и границ шутку, выражавшиеся в торжественно-плавной, величественной декламации — и в словесном „озорстве", вероятно, как можно судить по дошедшим пьесам и отрывкам, связанным и с озорством движений. Чередование их и составляло действие на фоне довольно примитивно развертывающейся фабулы, которая и не стремилась быть новой, неожиданной, сенсационной; она бралась из запаса старой библейской, исторической, вернее псевдо-исторической, литературной традиции, но разрабатывалась в определенном ритме, обусловленном указанной сменой, не оставляя зрителя спокойным, заставляя его то почтительно созерцать и слушать героев, радоваться и плакать с ними, то — смеяться над нелепыми выходками „шутовских персон". Обратим внимание на эту сторону первых пьес театрального репертуара эпохи ц. Алексея и однотипных пьес репертуара первых лет XVIII ст. „Есфирь" в переводе до нас не дошла; поэтому придется использовать следующие за ней пьесы.

Если мы вглядимся ближе в интересующие нас пьесы, то заметим, что переводчики, переводившие довольно плохо, допускавшие довольно дикие неологизмы (безпохвальный народ — unlöbliches Volk, счастопадение — Glückfall и т. п.), всетаки уловили торжественный ритм периодов, в речах сериозных персонажей. Более того, они сумели противупоставить обильной славянизмами их речи — речь грубо-вульгарную, в которой как бы случайно застрявшее славянское „высокое" речение — еще более подчеркивает общую вульгарность тона, оттеняя и делая выразительнее речь „шутовских персон". Примеры этому увидим ниже.

Приведем несколько образцов торжественной, патетической манеры. Она обнаруживается в разные моменты действия, в устах различных действующих лиц, но, как и следовало ожидать, преобладает в речах царей, вождей, вообще героев и героинь. Вот образцы этой манеры.

Навуходоносор при первом же выходе говорит советникам: „Быстрая река Тигр киванием руки моей точию установиться должна; Евфрат возбуряет гордые свои волны по желанию моему даже до облак самых — и паки повелением моим низлагает оные ко утишению; и самая Адосон река, богатством исполненная в ней же черные индиане купаются — принуждена ми дань от своего золотого песку подавати" (Р. Драм. Пр. I, 77).

Сцена совета Навуходоносора завершается таким призывом Лапидофа к войне: „Дерзай, наступай, непобедимый Навуходоносор! Не остави ни единое же

место всея вселенныя, иже-либо скифетр твой не лобзает, или меча твоего не осязает. Принуждай всенародие, да исповедуют, яко ты еси бог земный!" (там же, 82).

При известии о войне, полководец Сисера восклицает:

„О светлая сабля! Радуйся сим вестям, зане вящшая ти честь в крови утупети, нежели во ржавчине!" (там же, 85).

Одид говорит послам иудеев; „Лобзайте неодоляемый мечь великого Навуходоносора, возложите на тот мечь венцы, исповедующе, яко он обладателем вашим, государем и повелителем есть" (там же, 99).

Со стороны иудеев слышим декламацию в том же торжественно-размеренном ритме; Иоаким первосвященник так говорит согражданам; „О братья возлюбленная! Аще на грады уповати будем, — тогда удобь погибнем: на бога да уповаем и да к нему прибегаем! Он бо нас сам защитити может. Увещеваю вы тогда, да к ногам бога нашего припадше, грехи ваши исповесте и милости у него молите. Весте убо, яко услышит господь бог молитвы ваша; аще пребудете в посте и молитве перед господем. Памятствуйте же Моисея, раба господня, иже люди Амалитские, надеющиеся на силы своя и величествие воя своя и всадники и колесницы — не мечем, но молитвами святыми своими моляся, одолел есть" (там же, 119). Здесь переводчик воспользовался опытом проповедничества, передавая религиозный пафос в словах и строе библейской речи.

Пафос негодования на страшилище, угрожающее уничтожением всему избранному народу — так передан в речи Салманасара: „О мучителю, о свирепый и человеческия крови ненасыщенный пес, Олоферне! То ли то храбрыя дела, то ли то похвальные воинские обычаи — прежде самому к миру призывати, милости обещати и о вольности верою укрепляти, посем же, по такому договору, у нас, надеющихся на сицевую милость, у поддавшихся земли — и людей отнимати, и венчанныя главы в узы оковати! О змий, его же весь свет еще не носил есть“ (там же, 127). Обратим внимание на чисто декламационное построение этого периода, с рядом параллельных, усиливающих повторений, и снабженного энергичной, эмоциональной концовкой.

Высоким пафосом проникнута сцена, где Юдифь покорно, — но смело решается на подвиг, рискуя своею жизнью, поразить врага своего народа. Подготовительные моменты переданы сдержанно, в соответственной словесной одежде. Но речь Юдифи, идущей на подвиг, проникнута высоким пафосом; ее беседа с иудейскими военачальниками — одна из наиболее экспрессивных сцен пьесы. Не менее эффектно появление ее в стане Олоферна, встречающего ее словами: „Кая тамо сияет небесная красота? О, дивно! Кто из вас, храбрых поверил бы, что у смердящих евреев обретаются сицевые красные жены!“ (там же, 175).

Но обратимся к другой пьесе того же репертуара — к „Темир-Аксакову действу“, отдаленным предком которого является „Великий Тамерлан“ Марло. И здесь

таже патетическая манера, те же восклицания и вопрошения, тревожащие внимание зрителя и недающие ему отвлечься в сторону: „О небо, небо! Как благоузнало еси свое солнце? И что вы, мои храбрые думаете: будет ли Байцет мастер (т. е. господин) всего света?.. Присягаю на то, что я кроворазлитие и забойства не престану, покамест весь человеческий народ скажут, что Байцет — бог земленый! (там же, 209).

Сильные страсти — говорят сильным языком, и нашему переводчику надо было потратить немало труда, чтобы выработать язык, свойственный новому литературному жанру. В переводе библейских драм — он быстро ориентировался, вспомнив патетические образцы речи библейских пророков. При переводе чисто светской пьесы — было труднее: приходилось „высокое“ содержание передавать обыденным языком. Но тут на помощь приходил сценический эффект. Плененный Темир-Аксаком Баязет, заключенный в железную клетку, так изливает свой гнев и отчаяние: „Несть ли яд какой в свете сем, и не живет ли язва какая в мире сем, дабы взяла живот мой! О бози! Спустите огненный дождь с небес, да терпение мое снедает... Нет ли иного средствия меня умертвити? Тогда имеет сие железо главу мою сокрушить!“ (Разбивает голову о клетку) Аксалла: „Ей, голову всю сокрушил — и мозг видеть!“ (там же, 241). Кровавые сцены в жизни — кровавая картина на сцене, подобно тому как и в „Юдифи“ — героиня приносит в город трофей — окровавленную голову Олоферна.

## III

Естественно, если и в области „комического“ мы встретим столь же напряженные и почти физические способы воздействия на психику зрителя. И это — не только на русской сцене: вспомним, что все пьесы интересующей нас эпохи — переводные; но их юмор „пришелся ко двору“ при дворе тишайшего царя. То же встретим мы и позже — в публичном театре петровской эпохи, мало отличавшейся от предыдущей в отношении нравов.

Обратимся к той же „Юдифи“ и познакомимся с беседой комических персонажей. Вот на сцене два вавилонских воина, Сомнас и Сусаким:

„Сусаким. Ей, братец, верую, яко Зевес, Арис, Афродита и вси бози на небеси лучшего жития имети не могут, яко мы зде, низу на земли.

Сомнас. Аз желал бых, чтобы таковое житие и во веки пребыло; тогда богом рад небом бы поступился. Но опасаюсь, что сие житие скоро восприимет кончину... тогда нужда будет по домом возвратиться — и паки изрядно хлеб молотити...

Сусаким. Не опасайся, брате: мы столько накрадем, разбоем и грабежом издобудемся, что господами в наших землях возможем быти. Аще ли умремы — тогда пси и вороны из нас учреждение себе да изготовят.

Сомнас. Но что же убогим женам и детем нашим сотворити?

Сусаким. О, иной тогда их препитает! Ходи, брате, печальные сии думы да в винной бочке погребем. Поиди со мною на завтрак, аз ти пару колбас ужарити велю!

Сомнас смеется. Смеюся тому: всегда опасался еси, что свиными жаринами и колбасами не удоволишися; ныне же чаю, когда еще год зде пребудеши, тогда все кишки твои в колбасы, ты же сам в свиное мясо переменишися.

Сусаким. Ни, брате! Не хощу свиниею быти; инако бо возмогл бы окорок един от меня нашему воеводе на стол достатися" (там же, 103 — 4).

Таков шутовской разговор, так сказать „среднего напряжения". За ним — патетическая сцена совета иудейских военачальников и подобная же сцена совета Олоферна с его помощниками, с патетической речью Ахиора в защиту иудеев. Но действия начались, иудеи нападают на вавилонское войско... и трагическое напряжение разрешается в шутовскую сцену: Сусаким попадает в плен и вопит: „Пощадите, господа мои! Пощадите мя, даруйте ми живот! Аз бо от роду моего ни единого жида убил есмь!" И на вопрос: „О, ты, собако! почто же имаши саблю и ружье?" — отвечает: „Ружьем тем аз токмо свиней убивал, а (саблею) мясо в колбасы секл есмь, — но никогда же им человека прикоснулся"... (там же, 151). Он должен быть повешен, но — не унывает: „Ни, господа мои! Прошу вас, обходите мимо мя с таковыми шутками, шея бо моя висети не привыкла: лучше бы ми таким обычаем шею не имети". Его

приговаривают к обезглавлению — он согласен, но просит палача итти домой, он — де и сам „главою своею утешится“. Но когда шутки не помогают, Сусаким просит разрешить ему проститься со светом. Это прощание — один из типичных lazzi, „приличных театру игрушек“, которыми занимали зрителей. Вот оно: „Прости чюдный и изрядный свет честной! Аз желаю, чтобы при житии своем был и аз не грешен; а понеже злодейской спекулатор (палач) мне жить больше не допущает, — и я молю у тебя, благородный свете, ибо впредь тебя не обрящу — не вельми печальтеся о моем скором умерщвлении: останутся еще многие воры и злодеи по смерти моей к покорению! Простите мя, пять мои братия, иже в Ниневе обитаете! Аще же ныне и не творите мне провождения, однакож и вы вскоре сицевым путем пойдете! Прости, моя старая сестра, яже в Ниневе большой торг имеешь серными трески (спичками), веревками, сапожными колодками и вшаною отравою!.. Простите, вы, благородные сродники мои из пятерых чинов: ярыжки, чуры, трубочистники, брения возники и благородные чины духовные, иже при церкве просящею милостынею питаются! Аще ли же бы и аз учихся такова же художества, и на пути сицевые горькие смерти не наступил бы!.. Простите ж вы меня, девять художеств, яже плоти моей угождасте: пиянство, блудодеяние, убивство, костарничество, оболгание, обманство, крадежство, разбойничество и мошенничество!“ Сусаким впадает в элегическое настроение — и продолжает: „Простите.... вы, веселия годовые времена, младые цы-

плятка, ягнятка, яица свежие вешние, кормленые каплуны и телята жареные, к пасце — молоко, сметана колачи крупичетые с маслом, и молодые голуби жареные, летние скворцы и жаворонки, молодые рябки, кролики и зайцы молодые осенние, гуси жирные, утята, кислая капуста, вино, жаркое и мясо баранье в пирогах; шуба и рукавицы да шапка теплая зимние, кишки жареные свиные, окороки и головы свиные ж студени, ребра свиные и желудки — во всех корчмах!" Прерванный ожидающими его казни, — снова продолжает: „Прости, сто тысящею и еще сто тысящею, глава моя, яже от телеси моего отлучающаяся! Как брение из утробы коровьи — поезжай благо!.. А ты, благородное тело, будешь пища великим господам, которыи твои судии будут, иже всем ворам и злодеям кончание творят и мясо и кровь между собою, как отчину, разделяют. О вы, благородные вороны! Простите и во благородство поимите мое тело, которое вы ясти будете!" Шутовское прощание со светом не может закончиться только словами; и здесь следует сценический эффект, своего рода трюк. „Зде Сусакима о землю ударят", говорится в ремарке, „и бьют по ногам, и лисьим хвостом по шее ево вместо меча ударят". Он, полежав, встает со словами: „Яко же надо мною ныне творитца — не ведаю. Жив ли я, или мертв? Право, впрямь того знать не могу, подлинно ли умер есмь. Аз подлинно слышу, что от мене живот отступил из нутренних потрохов в правую ногу, а из ноги — в гортань, и правым ухом вышла душа. Токмо еще, мнится ми, яко несколько света помню:

зде мои чулки и башмаки; тамо лежит моя шляпа; зде мой кафтан и штаны — токмо того не знаю, где глава моя?" Поискавши, обращается к публике с просьбою: „О вы, господа! Аще ли хто от вас из любви и приятства мою главу скрыл, и того покорно, без шляпы прошу и молю, чтобы мне он возвратил"...

Подобное же шутовское прощание со светом, и близкими находим и в другой, позднейшей пьесе „О крепости Грубетоне", но с пародическими намеками на style précieux, что, впрочем сущности ситуации не меняет. Грубетонские солдаты берут в плен шута-авантюриста, Тразо; он предлагает им распить братину пива вместо того, чтобы его вешать. Они несогласны. Тразо просит: „дайте мне сроку к душеньки моей писать". — „Пиши, но вкратце", следует ответ. Тразо „взяв бумагу, перо, чернил, почал писать: „Мадам, прекраснейшая мадам, изряднейшая сова возлюбленных моих мыслей, кошка морская погибших моих чювств, маетник храбрости моей, иже к северной звезде твоей неизреченной сладости пристал, и аз уповаю, яко и ты по смерти моей меня пожалуешь, чалого коня храбрости моей в стойло милосердия своего заключиши"... Солдаты развесили уши, слушая выспренние разглагольствия плута, и тут Тразо — „одного застрелит, второго удавкою поймает и говорит: виждь ты, выб... ток, так с вами поступать надобно; я вас иным нравом научу. Я тебя гораздо кормить стану, — ты только, говори каких пищ желаешь: солонину изволишь ли ты с двемя дюжинами оплеух натыкану, или треску рыбу, на спине приложенну; желаешь ли ты старую

бабу под хреном или жидовина под чесноком?.. (Богоявл., с. 188).

В пьесе „Акт о Сарпиде дуксе ассирийском“ шут глумится над повешенным тут же на сцене Зимфоном, приговаривая: „ха, ха, ха, попался, этак завязался!... ау, уж нет и рожи!... Ну, ворошись, шевелись, поварачивайся! Аль околел, ау, он на веревке? Знать поимали негде на девке... Покормка воронам будет не мала: ах, что делать, голова твоя не знала...“ (Шляпкин, 52).

Идея представить в шутовском виде сцены казни, грубые выходки, граничащие с площадным сквернословием (которого, кстати, не мало в последних изданных Шляпкиным пьесах), издевательства шута над повешенным врагом, палочные сцены — все это — любимые „комические приемы“, бывшие во вкусе эпохи. Их можно привести не мало и из тех остатков репертуара старинного театра в Москве, которые сохранились до нашего времени в рукописях. Средством достижения комического впечатления, как и наоборот — обострения трагического, служат у старинного драматурга сопоставление, помещение рядом этих двух контрастирующих элементов представления,—важного, величественного— и вульгарно-грубого, возвышенного — и шутовского. Рядом с героиней Юдифью, которая рисуется Иоссии— „ангельским образом“, а Олоферну „богиней“, стоит ее служанка Абра, „еврейское брение“ по ее же самоличной характеристике (с. 171), мечтающая во вражеском лагере найти богатого любовника. Это тот же параллелизм, который наблюдается и в школьной украинской драме: параллельно с развитием действия

в сериозной части её—развивается аналогичное смехотворное, сосредоточенное в интерлюдии. Контраст, как эффектное средство воздействия на зрителя видим и в „Юдифи“: героиня с мечем приступает к одру уснувшего Олоферна и молится: „господи боже Израилев! Укрепи мя и призри в сей час на дело рук моих, яко же обещал еси Иерусалиму граду твоему возвеличити его, да совершу сия, яже умыслих, уповающе на тя!“ Она отсекает голову — и тут же зритель слышит в виде реплики на страстную молитву — шутовскую выходку служанки, Абры: „Что же тот убогий человек скажет, егда пробудится — а Юдифь с главою его ушла?“ (там же, 196-7).

Героям и воинам, как Навуходоносора, так и иудейским — противуполагается Сусаким, история которого развертывается параллельно с подвигом Юдифи и гибелью Олоферна. Это контрастирование здесь, как и в других пьесах старинного репертуара, далеко не случайно, а имеет свое эстетическое назначение, подчеркивая и оттеняя моменты действия и образы, что вполне отвечало примитивным вкусам и широкого круга европейской публики к. XVII в., и нашего придворного круга.

## IV

Но и кроме этой примитивной игры на нервах путем чередования впечатлений наш старинный театр обладал еще одним средством воздействия на невзыскательного и непресыщенного зрелищами зрителя.

В пьесах времен ц. Алексея мы находим еще один элемент, безусловно необычный для изображения при широкой публике, а с точки зрения благочестивой старины неприличный и даже зазорный. Этим новым элементом, внесенным драмою в жизнь—была любовь, земная светская любовь с ее проявлениями, с восторгами, горем, радостями, разлукой, изменой. Этим нововведением театр ц. Алексея также мог заинтересовать не только одну тесную придворную среду. В интересующую нас эпоху земная, человеческая любовь понималась аскетически настроенной средой как нечто бесовское, как навождение злого духа, задавшегося целью свести человека с начертанного идеальным распорядком, самим богом установленным, плана жизни. За любовь к чужой жене купеческий сын Савва Грудцын, отдавший душу бесу, чтобы достигнуть успеха у предмета своей страсти—расплачивается в конце концов страшными муками. Муками платится Соломония, впавшая во власть блудных бесов. Да и любовь эта—понимается эпохой как любовь исключительно плотская, низменная, служащая удовлетворению лишь физических потребностей человека и часто переходящая в распутство. Герой комедии Симеона Полоцкого, желающий изведать любовь — попадает в руки блудниц, которые, обобрав, изгоняют его... Только в новую эпоху петровских ассамблей — русские люди перестают смотреть на любовь, как на нечто постыдное, зазорное. Она представляется в ином свете, вызывает опыты сентиментальной повести, романса, становится более человеческой.

Теперь, зная это, представим только себе, что чувствовал зритель XVII в., впервые попавший в театр и слышащий пылкие речи Вильги, жены Пентефрия, обращенные к прекрасному Иосифу. Иное дело эпически спокойный библейский рассказ, известный образованным русским людям той эпохи, с бесстрастием повествующий о пикантном приключении библейского патриарха, в дни цветущей юности устоявшего пред соблазном адюльтера; но иное дело — живая, непосредственно и отчетливо воспринимаемая картина, изображающая кокетство Вильги, (хотя бы и изображаемой молодым немцем - прапорщиком), сцену обольщения, объяснение в любви, наконец сцена, где Иосиф спасается от полуодетой обольстительницы. Или — красноречивое объяснение в любви, вырывающееся из уст Олоферна: „Не зриши ли, прекрасная богиня, яко сила красоты твоея мя уже отчасти преодолевает? Смотрю на тя — но уже и видети не могу! Хощу же говорити, но языком [зде он говорит яко пьяный] больше прореци не могу! Хощу, хощу... но не могу же. Не тако от вина, яко от силы красоты твоея аз низпадаю!“ (там же, 194).

Но оставим пылкие изъявления страсти. Обратимся к более мирным, кротким излияниям. Вот перед нами юноша Касиянус (в комедии о Франталпее) с его признанием: „Се приходит жизнь живота моего. Се яко золотая Аурора украшается и прозрением и звери свирепии ей покланяются. О богиня души моей! Призрите мое любительное сердце, еже вас ради страждет и примите меня в свою милость и благодать“ (Богоявл., 153).

В той же пьесе видим трогательное объяснение в любви Родемана и Амины (с. 162) на заре, которая разлучает влюбленных во время взаимных уверений. Наряду с пафосом любви — изображается и пафос отчаяния разлучаемых любовников: „Мирандон. О престрашный гром на мое утесненное сердце! Без прощенья от той отъезжать, яже мя связана держит! О, Евандра, драгоценная душа! Какая печаль сердце мое обоймет! Любовь между мною и сестрою, яко жестокая тетива; колико крепче ты потянешь, толико силнея она держит... Ты, мой королевский престол, на котором после смерти отца моего сидети доведется, и мои возлюбленнии подданнии, которых [бы] мне по правде довелось править! Днесь вас благословляю! Впредь не хощу болши Эпирской принц быть, но „отчаянной рыцарь“ после смерти называтися. Евандра, живи здрава! Мне не допустися с тобою простится. Приди, возлюбленная сестрица и невеста! аз в вечных тя буду ожидат и душу твою приняти!“ (там же, 150-151). Несколько ниже Евандра одна: „Чрезъестественный страх ознобит тело мое. Стужу и жар вдруг слышу. Душа моя утесняется, удеса мои трясутся и хладный пот оплыл тело мое. Не хочу верить, что какая беда настоит“ (там же, 151).

Не смотря на уродливый перевод (в котором мы изменили орфографию и расстановку знаков препинания), несмотря на неуклюжую передачу необычных для переводчика терминов любовной фразеологии (о выработке её в нач. XVIII в. см. в моих „Очерках по истории стиля“...), все же и по приведенным отрывкам

можно судить, насколько новы были формы для передачи любовных переживаний в новоявленном литературном жанре. Как ни запутан порою был язык, но мелодраматическое содержание всеже улавливалось зрителем, жадно смотревшим на своеобразное для него трактование „проблемы любви".

Новый мир понятий и переживаний вторгся вместе с первыми же пьесами в терема Московской знати, бывавшей на этих спектаклях, как бы узаконившей в присутствии самого „тишайшего" государя внешние проявления такого греховного и постыдного по старинным понятиям чувства, как любовь, понимаемая, кстати сказать — далеко не идеалистически, не отвлеченно, а так, как ее могла понимать, воспринимать и проявлять сильная, свежая и непосредственная натура старых москвичей, чуждых куртуазности, светских ухищрений Запада.

Драма здесь шла одним общим путем с лирикой, проникавшей в обиход русской жизни и из Немецкой Слободы, и из Украйны, где она пышно расцвела под воздействием польских петраркистов, охотно культивировавших любовную поэзию. Одновременно — проникает новое изображение и понимание любви и в повесть, ранее объяснявшую её власть над людьми — дьявольским навождением. Мы не будем стараться исчерпать здесь все детали новых впечатлений и выражения новых идей в драме старинного репертуара, и соотношение их форм здесь — с соответствующими формами лирики и повести, расцветших на русской почве почти одновременно под влиянием обмирщения и неотразимого

воздействия Запада, его форм и быта, и литературы, и искуства. С нас достаточно отметить, что хронологически среди этих жанров должна быть поставлена драма, хотя и переводная, но видимо хорошо усвоенная в Москве. Перерыв в существовании театра,—начавшийся со смерти ц. Алексея до идеи Петра возобновить театр—не повлиял на основную роль его. Было сделано начало, сломан лед недоверия, а в этом была вся суть.

## V

Разрабатывая по преимуществу сюжеты, обильные приключениями, предполагающие, казалось бы, много движения, старинный наш театр однако отличается одною чертою, особенно бросающеюся в глаза при сопоставлении с современным. Виновато ли тут время, в которое мы живем, или своеобразная аберрация нашего исторического мышления, но при взоре на прошлое русского театра — к. XVII и нач. XVIII в. — мы поражаемся неожиданною и своеобразною его статичностью. XIX век, расставшись с важностью классической трагедии и воскресив Шекспира, затем в какой то лихорадочной, болезненной торопливости добегает до кинематографической драмы, передав её XX-му веку; и, может, быть поэтому мы, порвав с медленным, почти эпическим развертыванием действия в старинном театре, имеющимся впрочем, на лицо еще и в первой половине XIX в. — особенно ощущаем не только эту эпичность старинного русского театра, но

и статичность игры его актера, сопровождающего каждый почти жест словесным описанием.

Эта „статичность" старинного театра заключается, таким образом, в устойчивости типов, положений, драматических форм, а также в методе сценической реализации мыслей драматурга, т. е. в игре актера. Известны слова Гамлета об игре современных (Шекспиру, конечно), актеров-трагиков: они выкрикивали патетические монологи, „усердно пилили воздух руками"; „какой нибудь дюжий длинноволосый молодец разрывал страсть в клочки, чтобы греметь в ушах райка" (Тихонравов. Драм. пр. I, с. XVI). Это и естественно: несложное по сравнению с позднейшим миросозерцание, — я бы сказал неосложненность, незагруженность психики пестротой, обилием и сложностью переживаний — влекло за собою и довольно несложный комплекс приемов для передачи психических состояний действующих на сцене персонажей. Мир, веривший твердо, что истина едина, цельна, однообразна — и с другой стороны — мир, признавший, что истина может быть многогранной и относительной, конечно, должны были дать, да и в действительности дали различные процессы психических переживаний и различную комбинацию и мотивировку их, а отсюда — само собою разумеется — и различные способы воспроизведения на сцене этих переживаний. Новый мир, с его осложненной психикой потребовал и от актера новых шагов на пути утончения, как интеллекта, так и психики. Старая манера укоренилась прочно, держалась устойчиво и долго не хотела сдаться; но на-

плыв новых пьес вызвал на сцену новых актеров и сделал свое дело. Вспомним трагикомические жалобы старого комика Аркашки на „образованных", у которых нет „никакой игры". Аркашка, по замыслу Островского, как и его трагик, Геннадий Несчастливцев, — был одним из „последних могикан" старой школы, традиционно связанной с преданиями старинного театра. Но тот же Аркашка в еще более конкретной форме констатирует разрыв со старой школой: „оралы то нынче не в моде". И это — только через 200 лет после первых представлений на Московской сцене...

Эта устойчивость манеры находит себе объяснение в условиях исторической жизни общества, а еще более — в устойчивости старых форм быта. Медленный темп интеллектуальной жизни, естественно не мог не отразиться на сценическом воспроизведении чувств — и страстей. Та же причина привела к ограниченному кругу основных амплуа, а новые веяния жизни, осложненной небывалыми и невыраженными ранее переживаниями — создали и новый темп и новые амплуа. Ни Шекспир, ни классический театр XVII — XVIII в., ни романтическая драма не знали неврастеников Ибсена, как не знала их и русская драма до Чехова.

## VI

Мы выше охарактеризовали три существеннейших элемента, так сказать литературной стороны театра эпохи царя Алексея, но не коснулись совершенно театральной, технической стороны. Попробуем отчасти

заполнить этот пробел; но здесь нам придется, ограничиваясь пределами статьи, высказать лишь несколько общих соображений; зато мы будем опираться не на одне пьесы первого репертуара, а примем во внимание и репертуар Петровской эпохи, как всецело переводный (у Кунста и Фирста), так и опыты самостоятельного создания драмы из повестей и житий, тянущиеся до момента водворения у нас театра французско-классического.

Наблюдая пеструю на первый взгляд вереницу всех этих пьес, мы однако, придем к такому выводу: условный по существу, унаследовавший от средневековья и ренессанса схематичность и стилизацию — наш старинный театр объединил в шаблонном воспроизведении итоги различных литературных и театральных школ, наложив печать однообразия на все, заимствованное извне. Эта черта была в значительной мере свойственна и оригиналам занесенных к нам в XVII в. пьес, но в зависимости, вероятно, от того же медленного темпа жизни и устойчивых требований, предъявлявшихся к театру — условность его еще более и отчетливее отлилась в застывшие схемы. Достаточно перечесть изданное Тихонравовым, Петровским, Георгиевским, Богоявленским, мною — в области старинного великорусского репертуара, или — изданное Петровым, Голубевым, Резановым, мною же — в области репертуара украинского, чтобы убедиться в справедливости высказанного положения.

Что было ближайшей, непосредственной причиной этой схематизации, этого как бы униформирования

сценического материала, и именно там, где в оригиналах наблюдается громадное, пестрое, поражающее глаз разнообразие стилей и красок (ведь тут заимствования из итальянского, французского, английского, и немецкого, а также — из средневекового и иезуитского, а с другой стороны — из чисто светского репертуара)?

Возможность осуществления тех или иных замыслов и пути творчества всегда связаны с состоянием современной им науки и культуры. Великий Леонардо хотел летать, но при данных науки его времени он не мог преодолеть силу сцепления, силу трения частей машины, не мог создать малый, но сильный мотор. Чисто материальные, казалось бы, причины помешали ему стать преемником мифического Дедала и осуществить свои гениальные замыслы. Но не одне материальные причины: недоставало знания не родившейся еще в то время высшей математики.

В области театральной наблюдается нечто аналогичное. Правда, машинисты и декораторы старого италианского и французского театра конца XVII века уже давно преодолели материю; и искусство их, чисто материальное, — не трудно было перенять сметливому, бойкому русскому человеку. Не хитрое дело было перенять и изготовление несложных декораций — „перспективного письма“, научиться изготовлять костюмы и парики; но, чтобы подняться к солнцу искусства, всего этого было мало, — недостаточно было этого, чисто материального искусства. Надо было ак-

теру (а не машинисту и плотнику, костюмеру и бутафору) дорости до творца драмы. Ему надо было развить в себе те психические навыки, ту душевную гибкость, которые помогли бы ему понять, пережить и воспроизвести в действии сложный мир, созданный грезами поэта, и не порвать неосторожным, грубым движением души нежную ткань его постройки. Нужно было научиться искусству перевоплощения, преодолев застывшие рамки технической условности. А это могло осуществиться лишь тогда, когда психика вышедшего из малокультурных общественных низов актера приблизилась к психике автора; когда первый стал не рабом, покорным государству (XVII в.), шедшим на сцену „по наряду“ свыше, и не рабом отдельного лица (XVIII — нач. XIX в.), делавшимся артистом по прихоти господина, безмолвным и покорным исполнителем велений пославшего его, а свободным человеком и художником (полов. XIX в.) и главное—соперником, соревнующим автору, сознательным исполнителем и истолкователем его замыслов, его alter ego, его сотрудником в создании художественных ценностей, порою идущим даже далее поэта, безконечно углубляющим понимание созданного им образа.

От рабского по существу театра XVII — XVIII вв., отчасти крепостного и в начале XIX в., до „Художественного театра“ — целая пропасть, которая может быть перейдена лишь внимательным изучением психики русского общества и театральной среды названного времени, с учетом роста культурности в нем и в среде деятелей сцены.

Установив эту историческую перспективу, мы поймем, почему старинный театр в России не знал той утонченности духа, которой отличается и новая драма и её исполнение. Ему органически были чужды и недоступны многообразные оттенки чувств и настроений, которые искрятся в новой русской драме, находя себе едва ли не конечные пределы достижений в творчестве Чехова. В том репертуаре, который не без доли случайности сложился в театре эпохи царя Алексея и во времена Петра I, и жизнь и характеры, которые должен был изобразить актер, — давались авторами пьес еще проще и прямолинейнее, чем в французско-классическом театре. Чтобы воспроизводить их — не нужно было ни головоломной выдумки, ни тяжких творческих мук.

Следует помнить, что именно в таких то условиях — при склонности авторов к примитивному психологическому схематизму (вспомним, например, изображения в пьесах XVII — XVIII в.в. героев, царей, полководцев, злодеев и добродетельных, а в русской комедии XVIII в. — женские персонажи) и при малой культурности актера — легче всего создавался готовый ш а б л о н, готовый трафарет, которому, не обременяя своей совести тревогой неудовлетворенности, мог спокойно следовать исполнитель той или иной роли, заменяя ремесленной выучкой формул в пределах данного амплуа — живое творчество, проникнутое порывом осуществить продуманно и с душою замыслы автора. Техника актерского искусства, как и сама жизнь — требовала небольшого разнообразия приемов,

требовала резких, определенно очерченных контуров, а не полутеней. Отсюда ясно, как легко было старому театру приобрести ту статичность, о которой мы говорили выше и ту условность, которая на наш взгляд людей XX в., граничит с мертвым схематизмом.

Но можем ли мы настолько проникнуть в процесс игры на сцене старинного русского театра, чтобы объективно и документально утверждать, что эта условность и схематичность — не выдумана, не игра нашего воображения, которую мы навязываем читателю? Отчасти и во многих случаях можем. Стоит только изучить режиссерские ремарки к старинным пьесам, сохраненным в рукописях, чтобы убедиться, что хотя эти пьесы и сберегли только мелкие и, на первый взгляд, не всегда существенные указания автора и режиссера, однако, все же здесь мы находим достаточно рельефные указания на характер игры. Эта игра старинного актера была необходимо не реалистической, несмотря на свою грубость, а чисто условной. При этом, в силу господствующего стремления к схематизации, порывы к реальности (см. напр. в речи Гамлета к актерам) — роковым образом обращались в свою противуположность. В наше время — хороший актер профессионал является художником, которому пластическим материалом служит его тело, музыкальным — его голос. Этой лепки из своего материала, сознательной и вместе с тем для каждой роли индивидуальной — старинный театр у нас не знал, регламентируя готовый шаблон. Все было готово, просто, пред-

определено и вместе с тем условно. И актер и зритель знали, например, что женская фигура с распущенными волосами в платье определенного цвета — означает „милосердие", с мечем„ — отмщение", с сердцем пылающим — „любовь". Царь — должен был быть криклив, высокомерен, заносчив, самовластен; влюбленный — почему то — уныл, плаксив, воин — хвастлив, развязен, и т. п. И актер, и зритель знали целую серию незамысловатых „приличных театру игрушек", предусмотренных немудрой традицией.

Старинный театр, с нашей точки зрения, давал лишь общее, схематическое, а не реальное воспроизведение жизни. Даже там, где могла, не стесняясь требованиями теории, проявиться индивидуальность и игра воображения, например, в сценах с шутом, гаером и его похождениями, — казалось бы, изображенными в ультра-реалистических красках — мы имеем в сущности тот же шаблон, по которому разыгрывается ряд персонажей: и храбрый воин Сусаким, и Эрсил „изделочный слуга", разные гаеры, шуты и шутовичи; то же следует сказать и о „молодках", Касеньке и т. п. женских персонажах.

Театр пришел к нам с Запада, и как там он был условным, а не реалистическим, таким остался и у нас, несмотря на то, что ряд теоретических сочинений — поэтики Доната и Понтана, и Массена, и Буало с их подражателями — упорно и настоятельно требовали подражания природе. Как это случилось? Дело в том, что каждая литературная и художественная эпоха понимает эту „природу" по своему и, конечно, по сво-

ему воспроизводит её — в словах, красках, действиях, одним словом во всех областях искусства. И герои комедии масок были уверены, что они дают не призраки, а самую жизнь. Ибо жизнь, как в их понимании, так и в воспроизведении, была несложна и комбинировала ряд вариаций в одном зачарованном круге быта. Наш актер, подневольный, заимствовавший свое искусство у случайного немецкого руководителя, по-видимому занесшего к нам отголоски вульгаризованной английской комедии, и играя, к тому же, в пьесах совершенно чуждых и русской жизни, и привычный понятиям старины, — естественно, с особой легкостью подчинился шаблону, благо он был несложен и подходил к исполнению ряда пьес.

Вслед за первым опытом постановки „Юдифи" в 1672 г. в Москве, — дальнейшая летопись русского театра дает нам ясную картину не только вторжения на нашу сцену чужой литературной традиции во образе репертуара Петровской эпохи, пестрого, как и вся тогдашняя жизнь, соединившего в себе струи разнообразных источников. В этой картине нашли себе место не только уже заимствования, но и опыты ассимилировать себе чужое и — что важнее — попытки создать с в о е в рамках, данных опытом воспроизведения ч у ж о г о. В зависимости от литературного и сценического качества этого чужого стоит и качество русских самостоятельных проб. Они, как и их образцы XVII века, были — если рассматривать их в исторической перспективе — опытами второго сорта. Но это не вина первых деятелей русского театра: ведь „пер-

вому портному" всегда и неизбежно приходится шить хуже своих преемников и учеников. Но уже в половине XVIII в. — русский театр нагоняет своего европейского родоначальника и дает пьесы и исполнителей, могущих успешно состязаться с театральным творчеством Запада.

*В. Перетц*

# РУССКАЯ ПАСТОРАЛЬ XVII ВЕКА

## («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого)

Литературные произведения Симеона Полоцкого, написанные в стихотворной форме, мало обращали на себя внимание исследователей. Если мы оставим в стороне труды, касающиеся лишь в общих чертах поэтической деятельности Симеона Полоцкого [1]), то увидим, что специальному исследованию подверглись, насколько мне известно, его „Рифмотворная псалтирь [2]), стихотворения на темы из всеобщей и русской истории [3]), также драмы [4]), отчасти „Верто-

---

[1]) Напр., И. Татарский, Симеон Полоцкий (его жизнь и деятельность), М., 1886; Л. Майков, Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий, Спб., 1889; И. Тарабрин, Новые данные о Симеоне Полоцком (Труды Славянской комиссии Московского Археологического Общества, т. III. стр. 14 — 15).

[2]) Н. Глокке, Рифмотворная псалтирь Симеона Полоцкого и отношение к польской псалтири Яна Кохановского, 1896.

[3]) А. Белецкий, Стихотворения Симеона Полоцкого на темы из всеобщей истории, Харьков, 1914; Смирнов, Орел российский (Памятники Древней Письменности, 1915).

[4]) П. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия, Спб., 1889, 114—122 стр.; В. Резанов, Из

град" [1]). А между тем стихотворные произведения Симеона Полоцкого очень интересны, так как он был одним из немногих представителей виршевой литературы в Москве XVII века. Правда, он обязан формой своих произведений школе юго-западной Руси, но все же большая часть его произведений может считаться продуктами Московской литературы, так как язык их является языком Московской Руси: произведения, написанные Симеоном Полоцким в Москве (а их большинство!), а также и многие, относящиеся к последним годам его жизни в Полоцке, написаны церковнославянским языком без местных особенностей языка юго-западной Руси. Да и по содержанию громадное большинство стихотворений Симеона Полоцкого тесно связано с двором царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича: стихотворения обычно или посвящались кому либо из царской семьи, или приспособлялись к различным торжествам в этой семье. Однако, наряду с такими стихотворениями есть у Симеона Полоцкого довольно много произведений и иного характера, представляющих излияния души автора, дающих выход поэтическому вдохновению, или

---

истории русской драмы, Школьные действа XVII — XVIII вв. и театр иезуитов, М. 1910, стр. 280 — 281, 297 — 298. Н. Петров, Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII вв. Киев, 1911, стр. 152 — 160.

[1]) П. Филиппович, см. В. Перетц, Отчет об экскурсии семинария русской филологии в Москву (Киевские Университетские Известия, 1912, стр. 95 — 96).

религиозному чувству, или, наконец, преследующих иные, уже практические цели.

Одной из любимых форм, употреблявшихся Симеоном Полоцким, была форма диалога, в произнесении которого принимало участие несколько лиц. Употреблению этой формы способствовала преподавательская деятельность Симеона Полоцкого: он писал подобные произведения для упражнения учеников. Назовем из этих произведений хотя бы приветствие при встрече Алексея Михайловича в Полоцке, произнесенное 12 отроками [1]), или при встрече иконы в 1659 году [2]) (8 отроков), приветствия государю при приезде в 1660 году Симеона Полоцкого в Москву, произнесенные опять 12 отроками [3]) и много других. Но наряду с диалогами, в произнесении которых принимает участие довольно большое количество юношей, и которые представляют собою приветствия, мы встречаем у Симеона Полоцкого диалог иного рода, а именно диалог пастырей, иначе пастораль [4]).

Это произведение представляет собою беседу двух пастухов, первый из которых — юноша, второй — более зрелый человек. Юноша предлагает вопросы, касающиеся рождества Христова, на которые обстоятельно отвечает второй пастух. Диалог начинается словами юноши, обращающегося к небу и просящего его не задерживать обещанного спасителя. На это

---

1) Рукоп. Моск. Синод. б. № 731, л. 288.
2) Рукоп. Москов. Синод. библ. № 877, л. 4.
3) Рук. Моск. Синод. б. № 287, л. 374.
4) Рук. Моск. Синод. б. № 877, л. 9.

второй пастух, который слышит слова первого, говорит, что Христос уже родился, о чем рассказали ангелы хотевшим бежать от страха пастухам. Тогда и юноша рассказывает, что многие из пастухов видели ангелов и радующихся пастырей, но он, юноша не знает, для чего прилетали ангелы. Второй пастух объясняет, что ангелы известили о сошествии бога на землю. Юноша интересуется, для чего это сделал бог? Второй пастух в ответ рисует картину, как бог, взглянув на землю, увидел много несчастий людей, как он собрал совет на небе и решил послать на землю для спасения людей своего сына, как родился Христос, как ему поклонялись пастыри и цари; в конце своей речи он советует и юноше пойти посмотреть бога. На вопрос, как найти Христа, не зная места рождения его и дороги туда, следует ответ, что надо итти в Вифлеем, где над вертепом находится звезда, а в вертепе — дева Мария, держащая младенца, и цари с дарами. Юноша приводит затем свои последние доводы, почему он и его товарищи не могут итти в Вифлеем: они, простые пастухи, не смеют смотреть на царя; они неучены и не могут хорошо говорить, затем они не имеют соответствующих одежд и подарков. Все эти доводы юноши опровергает старший пастух, сказав, что и он вместе с другими пастухами — неучены, не имели богатых одежд и подарков, но тем не менее вошли в вертеп, стали особо от вельмож и поклонились Христу, который и сам не имеет хороших одежд и сошел на землю для того, чтобы посадить людей „в лучезарных

тронах, в златых коронах". Иосиф, находящийся в вертепе, покажет младенца и расскажет все тайны пришедшим. Далее второй пастух советует захватить с собой по ягненку и итти поклониться Христу, на обратном же пути играть в свирели и петь песнь, которая и приводится.

„Беседы пастушеские" Симеона Полоцкого принадлежат, как уже сказано, к числу так называемых диалогов пастырей или пасторалей. Пастораль, как особый вид литературного произведения, существовала в глубокой древности и представляла собою идиллическое изображение жизни пастухов. Таковы пастушеские сцены у Феокрита, потом у его последователя Вергилия. Снова этот вид поэзии возрождается в эпоху Ренессанса в Италии, когда и получает широкое распространение. Интерес к пастушеской жизни настолько велик в это время, что пасторали оказывают влияние и на составителей религиозных рождественских драм. В этих драмах неизбежной является сцена, изображающая поклонение пастухов рожденному Христу. Эта сцена носила сначала вполне серьезный и чисто религиозный характер; такова она в драме, сохранившейся на латинском языке в рукописи XIII века [1]). Но затем, очевидно, под влиянием пасторалей, и эта сцена принимает иной, уже бытовой характер: в этих сценах, помимо поклонения пастухов Христу, изображается жизнь пастухов, их занятия, разговоры, игры, попойки,

---

[1]) В. Резанов, op. cit., 59 — 60.

ссоры и т. п. Таким образом, сцена пастухов в драме превращается в пастораль. Она затем выделяется и в самостоятельное произведение, по крайней мере, на польской почве. Такие сцены — пасторали встречаются в рождественских драмах всех народов Западной Европы. Сцены пастухов составляют, по словам проф. Резанова, „существенную и неотъемлемую часть традиционной рождественской драмы, как она обрабатывалась у всех европейских народов — в Испании, Англии, Франции, Германии, Польше“ [1]). Не останавливаясь подробней на пастушеских сценах в западно-европейских драмах, как не имеющих прямого отношения к русским диалогам, остановимся несколько на польских, под влиянием которых, несомненно, писались многие из русских аналогичных произведений.

Польских пасторалей, или, как они обычно называются в сборниках религиозных песен, пасторалок, сохранилось большое количество, особенно от XVII века, но, к сожалению, напечатано их очень немного, остальные же хранятся в рукописях польских библиотек. Поэтому приходится довольствоваться во многих случаях лишь изложением их содержания, имеющимся, главным образом, у Виндакевича [2]). Все известные мне диалоги пастырей в целом виде или в изложении могут быть разделены и по форме, и по содержанию

---

[1]) Op. cit., 97.

[2]) St. Windakiewicz Teatr ludowy w dawnej Polsce, Rozprawy Akademji umiejętności, serya II, tom XXI, w Krakowie, 1903, стр. 19—33.

на 2 неравные группы. К первой принадлежит громадное большинство пастораλей [1]); в них действующими лицами являются несколько пастухов, ангел, беседующий с ними, поющие ангелы и, как безмолвные лица, Христос, дева Мария и Иосиф. Пастухов в разных пастораλях — разное количество: от трех до четырнадцати, но чаще всего их бывает пять. Они обычно, за редким исключением [2]), называются по имени, а не просто — первый, второй и т. д.; чаще всего встречаются имена — Kuba, Stach, Bartos, но рядом с такими именами встречаем и юмористические, как Maścibrzuch, Nierobót, Drzemała, Chleburad и т. п. причем в некоторых диалогах встречаются только имена первого рода [3]), в некоторых только

---

[1]) St. Windakiewicz, op. cit.: Dyalog, o cudownym Narodzeniu Syna Bożego, 1621 ; Dialogus in Nativitatem Christ перв. полов. XVII в.; In solemne Nativitatis festum; Rozmowa pasterzów przy Narodzeniu Chrystusowym, нач. XVIII в. (он напечатан полностью в издании Pastorałki i kolendy, Częstochowa, 1895, стр. 59 — 70); Dialogus de Nativitate Domini, w Krosnie, 1661 г.; Dialogus brevis pro festo Nativitatis Domini nostri Jesu Christi. Postorałki i kolendy, Częstochowa. 1895 г.: Pastorałka na Boże Narodzenie, Pastorałka góralska и упомянутая выше — Rozmowa. J. Франко, До історії українського вертепа XVIII в. у Львові, 1906: диалог пастырей, представляемый в Томашеве Люблинском и вертепная драма. В. Резанов, Из истории русской драмы, Школьные действа XVII — XVIII вв. и театр иезуитов, М., 1910, стр. 91: Dialogus pro Nativitate Domini hostr Jezu Christi.

[2]) И. Франко, op. cit., 59.

[3]) Pastorałki i kolendy, 3.

юмористические [1]), в некоторых — и те и другие [2]). Иногда, хотя очень редко, пастораlки начинаются прямо с пения ангелов [3]), обычно же этому предшествует целый ряд других сцен, а именно пастухи в поле беседуют о своих делах, играют на тех или иных инструментах, поют песни, пьют, ссорятся, мирятся, после чего ложатся спать [4]), иногда же сцена начинается с изображения спящих пастухов [5]). Один или несколько пастухов просыпаются или от пения ангелов, или от сильного света, после чего они будят других, и их всех охватывает страх и желание бежать. Этот страх рассеивает или старший пастух [6]) или ангел [7]), объясняющие, что произошло. После этого в большинстве пастораlей начинается обсуждение вопросов, как итти поклониться Христу, какие подарки взять с собой, причем эти подарки очень разнообразны, но обычно таковы, какими могли располагать пастухи; иногда впрочем, перечисление подарков, поднесенных Христу, имеем в конце диалога при поклонении младенцу [8]). Во время дороги в Вифлеем пастухи поют и играют, иногда при помощи па-

---

[1]) Windakiewicz, op. cit., 32.
[2]) Pastorałki i kolendy, 18.
[3]) Windakiewicz, op. cit., стр. 22, 27.
[4]) Windakiewicz, op. cit., 23, 24, 30, 32, Pastorałka góralska, Франко, op, cit., 59.
[5]) Windakiewicz, op. cit., 25, Франко, op. cit., 39.
[6]) Windakiewicz, op. cit., 25, 27.
[7]) Франко, op. cit., 59, Pastorałka na Boze Narodzenie.
[8]) Pastorałka góralska, Windakiewicz. 29.

рубков [1]). Такое же пение и игру на инструментах мы видим и при входе пастухов в шопу и принесении подарков Христу. На этом кончаются некоторые из пасторалок [2]), в других изображается и возвращение пастухов с игрой и пением.

Таково в общем построение большинства польских диалогов пастырей. Так как они являлись, по большей части, отдельными сценами рождественской драмы и, следовательно, игрались, то в них мы обычно встречаем ремарки, в роде таких: „Stach porwawszy się na nogi, pyta“ [3]), „Tu pasterze składają dary“ [4]), „Maścibrzuch, przyskoczywszy mu z pałką do ucha“ [5]) и т. п.

Польский диалог пастырей указанного типа нашел свое отражение и в украинской литературе: имею в виду беседу пастухов в „Рождественской драме“ Дмитрия Ростовского [6]), где действующими лицами являются 3 пастуха, беседующие между собою во время закуски и выпивки. После пения ангелов один из них объясняет пастухам, что̀ произошло в Вифлееме, и пастухи отправляются для поклонения Христу, которого они прославляют, и далее возвещают людям о его рождении. Хотя мы здесь и имеем некоторые

---

[1]) Pastorałka na Boże Narodzenie, Pastorałka góralska.
[2]) Windakiewicz, 24, 25.
[3]) Pastorałka na Boże Narodzenie, 4.
[4]) ib. 13.
[5]) Pastoralka góralska, 29.
[6]) Н. Тихонравов, Русские драматические произведения, т. I, Спб., 1874 стр. 351—359.

отступления от польских пасторалей (отсутствуют: сон пастырей, подарки Христу и т. п.), но в общем план построения этого диалога тот же, что мы видели в польских аналогичных произведениях. Имеются в нем и ремарки такого же характера, как в рассмотренных польских пастораля́х, иногда более распространенные, как, например: «Запоют ангелы, а они забудутся, кусы в ротах. Думают долго, один на одного смотрит, не скоро в небо“ [1]).

Совершенно иначе построены польские пасторали другой группы. Мне известно три таких диалога. В двух первых беседуют между собою пастухи, видевшие рожденного Христа, с невидевшими его. В первом [2]) из них одни пастухи спрашивают других, куда они ходили; те отвечают, что были в Вифлееме, где поклонялись Христу. Первые заявляют, что и они охотно пошли бы, если бы знали дорогу. Вторые обещают показать им, но предупреждают, что идущие туда должны иметь чистые сердца. Тогда у первых является вопрос — как узнать рожденного Христа. Им отвечают, что Христос лежит в шопе между волом и ослом. „A cóż mu podarujemy?“ говорят первые и сами же обсуждают свои подарки как Христу, так и Деве Марии и Иосифу. Вторые пастухи побуждают первых итти и прославлять Христа.

Во втором диалоге [3]) пастухи, побывавшие в Вифлееме, отвечая на вопросы, рассказывают те подроб-

---

[1]) Н. Тихонравов, op. cit., 353.
[2]) Pastorałki i kolendy, kolenda № 102.
[3]) Pastorałki i kolendy, Częstochowa, 1895, kol. № 48.

ности, которые они видели, когда были в Вифлееме; так они рассказывают, где положен Христос после рождения, что поет дева Мария, укладывая его спать и т. п.

В третьем диалоге [1]) вопросы предлагает один пастух, а другие отвечают на них; первого интересует обстановка, среди которой лежал Христос: каковы помещение, кровать, одежда Христа, кто его согревает, кто развлекает, какие дары принесли пастухи.

Кроме польских диалогов пастырей второй группы известен и украинский, напечатанный акад. В. Н. Перетцем [2]). „Смысл этого диалога", говорит исследователь, „тот, что пастыри жалуются на стеснительность переписи, предписанной цесарем Августом; основною же причиной всех зол является грехопадение Адама, который поел кислицы, а на весь мир напала оскома. Пастыри верят, что, согласно пророчеству святых книг, явится отроча — камень, оторвавшийся от горы (прирва) и поразит диавола и его слуг" [3]). Этот диалог, в котором действующими лицами являются два пастуха, по содержанию стоит совершенно особняком от рассмотренных польских пасторалей второй группы, но по форме аналогичен им.

Если мы обратимся к пасторали Симеона Полоцкого, то увидим, что она по форме сходна с польскими второго

---

[1]) Pastorałki i kol., Częstochowa, 1895, № 88 (стр. 229).

[2]) К истории польского и русского народного театра, Спб., 1905, IV, стр. 19 — 21.

[3]) В. Перетц, op. cit., 21.

рода, так как она также состоит из вопросов, предлагаемых пастухом, невидевшим Христа, и ответов на них пастыря, вернувшегося из Вифлеема. Но вопросы и ответы пастухов в произведении Симеона Полоцкого иные, чем в польских диалогах: они более отвлеченного характера, особенно в первой части; кроме того, они построены в виде целых связных речей, между тем, как в польских пасторалях имеются, большею частью, лишь краткие вопросы и ответы более житейского, практического характера. Текстуальное сходство пасторали Симеона Полоцкого можно отметить лишь с одним из польских диалогов [1]): так в нем пастухи, небывшие в Вифлееме, говорят, между прочим: „I mybyśmy tam bieżeli, Gdy byśmy drogę wiedzieli“, что напоминает слова юноши в произведении Симеона Полоцкого: „Камо же пойдем, пути не вѣ[ду]ще“. Но, напоминая по форме и по общему построению польские пасторали второй группы, произведение Симеона Полоцкого по содержанию местами близко к пасторалям первой группы. Так, прежде всего, в рассматриваемом диалоге один пастух разъясняет другому, младшему совершившееся событие; обычно и в польских диалогах первой группы старший пастух делает это; к нему обычно обращаются с разными вопросами, в роде следующего: „Miły Bartos, ty najlepiéj możesz wiedzieć, jako człowiek stary... więc jako rozumny, powiedz nam mój sumny, co to takiego“[2])?

---

[1]) Past. i kol., kol. № 102.
[2]) Pastorałki i kolendy, 61.

Кроме того, самые вопросы, интересующие пастухов и разъяснения, делаемые старшим из них, сходны в диалоге Симеона Полоцкого и польских. Так у Симеона Полоцкого дается подробное объяснение, почему Христос сошел на землю; подобные же объяснения дает старший пастух в некоторых польских диалогах. Например:

«Бóg stworzył człowieka pierwsiego,
Dał mu przykazania próbujący jego,
Lec człowiek niebacny złamał przykazanie,
A przeto zasłuzył na wiecne karanie,
Byłby naród ludzki wieccnie pokutował
W piekle, gdyby się Bóg nad nim nie zmiłował;
Lec dobry, obiecał zesłac Syna swego,
Azeby odkupił człowieka grzesnego» [1]).

Из вопросов, общих польским пастораля̀м и диалогу Симеона Полоцкого, отметим вопрос, как итти поклоняться Христу, если неизвестна дорога: „My drogi nie wiemy, jesce gdzie zbłądziemy“, говорит один из пастухов [2]), или: „a gdzież my poidziemy? kiedy drogi nie wiemy“ [3]), читаем в другом диалоге, что̀ соответствует словам нашего диалога: „Камо же пойдемъ, пути не вѣдуще“. Другим сходным вопросом между рассматриваемыми произведениями является вопрос о подарках Христу: „jakże, podarunków żad-

---

[1]) Past. i kol. 8; см. еще ib., 62, 18.
[2]) Past. i kol., стр. 63.
[3]) И. Франко, op. cit., 40.

nych nie wiezmiemy, z gołemi rękoma przed Panem staniemy“ [1]), говорит одно из действующих лиц польского диалога, подобно тому, как у Симеона Полоцкого юноша замечает: „ни многоцветных подарков имамы ему достойных“. Пастухов некоторых польских диалогов и „Беседы“ Симеона Полоцкого смущает вопрос, как они, простые пастухи, будут поклоняться Христу: „jakże sobie postąpim, bo my proste chłopy, powiedzże nam Furgole, gdy wnijdziem do szopy“ [2]) и „нам же простячком како мощно смѣти на царя зрѣти, како отворим уста буи сущи“ и т. д., говорит юноша в диалоге Симеона Полоцкого. Отметим еще обычный для польских пасторалей страх пастухов при пении или появлении ангелов, изображение которого дает и Симеон Полоцкий. „Uciekajwa rychło, niema co tu cekac“, говорит один [3]), или „przebug wstańcie, a cem prendzéj uciekajcie“ [4]), советует другой. Старший пастух в нашем диалоге тоже говорит, что ангелы „нам бѣгшим в страсѣ комуждо предсташа“. Встречаем мы в польских диалогах первого рода и диалоге Симеона Полоцкого сходное рассуждение на мотив о том, что бог, оставив небо, сошел на землю [5]) Наконец, отметим еще один сходный штрих: в польских диалогах приводятся иногда песни, которые поют па-

---

[1]) Pastorałki i kolendy, стр. 9.
[2]) Pastor. i kolendy, 45.
[3]) Pastor. i kolendy 6.
[4]) Pastor. i kol., 61.
[5]) Pastor. i kolendy, 13.

стухи, поклоняющиеся Христу [1]); такая песнь приведена и Симеоном Полоцким.

Таковы черты сходства между пасторалью Симеона Полоцкого и польскими диалогами пастырей. Конечно, некоторые параллели к диалогу Симеона Полоцкого можно найти и в виршевой литературе, как польской, так и украинской, но все таки сходство между произведением Симеона Полоцкого и польскими пасторалями обоего типа настолько велико, что дает право сделать заключение о несомненном влиянии их на Симеона Полоцкого. Однако, он воспользовался этими образцами далеко не рабски. Взяв форму у одних произведений, он несколько видоизменяет ее. Заимствуя содержание из других, он отбирает только то, что носит серьезный характер и отбрасывает все шутливое, черезчур реалистическое, бытовое. Кроме того, в обработку материала он вносит много и своего, свои личные взгляды. Так, он не преминул затронуть в этом диалоге вопрос, которого не раз касается в других произведениях, а именно отношений между высшим классом и низшим [2]). Один из пастухов скромно говорит:

«Ни щитахомся с велможи о мѣстѣ
Их должно чтити вездѣ, сами вѣстѣ»

или:

«Не в чин бо и есть пастухом богаты
Одежды златы»,

---

[1]) Pastorałka na Boże Narodzenie, Past. i kol., 3—17.
[2]) Майков, op. cit., 89.

еще:

«Скудным же вездѣ между богатыми
Нѣсть части с ними».

Затем надо отметить, что Симеон Полоцкий не довольствуется простым изложением фактов, а пользуется образными выражениями, рисует образные картины. Укажем хотя бы на начальные слова первого пастуха, или речь второго, начинающуюся следующими словами:

«Склонилъ монарха пресвятое око
На землю, сѣдя в престолѣ высоко».

Между прочим, это место имеет параллель в одном стихотворении, читаемом в рукописи собрания Тихонравова Московского Румянцовского Музея № 43. Четвертая вирша этого сборника, начиная с 3 строки, кончая 24, представляет собой как раз часть речи второго пастуха нашего диалога (лл. 10 об. — 11), а именно первых 26 строк. В рукописи собрания Тихонравова добавлено в начале обращение к „православному роду“, который приглашается послушать о зачатии Христа. Конец речи пастуха и стихотворения тоже различаются: в диалоге после рассказа о сошествии Христа на землю повествуется о том, что̀ видели пастухи, в стихотворении же — о пророчествах, относящихся к рождению Христа. Если же мы сравним средины стихотворений, то увидим, что они почти тожественны; разница между ними заключается лишь в пропуске, добавлении и замене отдельных слов, да и таких изменений мало. Текст рукописи

Тихонравова, повидимому, более ранний, так как в нем не соблюден стихотворный размер, изложение же в нем более ясное и подробное; сделанные же в диалоге изменения стихотворения могут быть объяснены стремлением выдержать размер во всем произведении. Невольно возникает вопрос, воспользовался ли Симеон Полоцкий чужим стихотворением или приспособил для нового произведения свое собственное, написанное раньше. Склоняемся скорее ко второму предположению, так как литературное наследие Симеона Полоцкого очень богато, и ему едва ли могло понадобиться обращаться к трудам своих соотечественников для заимствования, хотя утверждать это положительно трудно, не имея для этого каких либо данных.

Пастораль Симеона Полоцкого, за исключением песни, написана хорошим сапфическим стихом, в песни же каждые 2 строки восьмисложны, третья — семисложна. Язык пасторали — церковно-славянский с изредка встречающимися полонизмами, как: „красомовство, можный“ и т. п., что дает возможность одному из исследователей литературной деятельности Симеона Полоцкого отнести составление этого произведения приблизительно к 1658 году [1]), т. е. ко времени последних годов пребывания Симеона в Полоцке, когда он начал изучать церковно-славянский язык, но не знал его еще хорошо.

В результате изучения пасторали Симеона Полоцкого можно сделать некоторые выводы. Она является

---

[1]) И. Татарский, op. cit., 53.

одним из немногих произведений такого рода на русской почве, представляя вместе с тем дальнейший шаг в развитии пасторалей по сравнению с польскими, так как соединяет в себе черты обоих родов польских диалогов пастырей. Это произведение Симеона Полоцкого, кроме того дает нам возможность наметить конец того пути, по которому шла пастораль под влиянием распространения христианских воззрений. Сцена пастухов, поклоняющихся Христу, приняв в себя черты светской пасторали, затем отбрасывает наиболее реальные элементы изображения пастушеского быта, сохранив лишь название „пастухи" и некоторые отзвуки их быта, которые слышны в следующих двух местах:

Вы же в пищалки с ними и в свирѣли
Согласно пѣли»

и

«Обыкохомъ бо со бессловесными
Скоты в пустынях и фавны лѣсными
Пастушки суще, мудрости не знаем,
Вся просто чаемъ".

Наконец, в диалоге Симеона Полоцкого можно видеть и отголосок пасторали эпохи Возрождения, так как в нем затрагиваются вопросы общественного характера, как это было в итальянских пасторалях.

Назначалась ли эта пастораль для сценического представления? Судя по тому, что аналогичные польские имели именно такое назначение, а также по

аналогии со старшими украинскими опытами этого рода, напр. П. Берынды 1616 г. и К. Транквиллиона, 1646 г.—можно думать, что и С. Полоцкий назначал свою пьесу не только для чтения. Обычай устраивать декламации на Рождество Хр. в конце XVII в. проник и в Москву, о чем свидетельствуют вирши Л. Голосова, изд. И. А. Шляпкиным. Пастораль С. Полоцкого, вернее всего думать, предназначена была для декламации и была представлена в Полоцке, откуда автор с другими бумагами привез ее в Москву. По своему построению эта пастораль вполне соответствует тем элементарным требованиям сценической постановки, которые выдвигались теорией школьного театра.

## БЕСѢДЫ ПАСТУСКІЯ,

еже ест о воплощеніи господа бога и спаса нашего Іисуса Христа, видѣннаго ими во вертѣпѣ, от пречистыя дѣвы Маріи пеленами повита и во яслѣх положенна [1]).

### А [2]).

О небеса, что долго зазорите,
Адамантовых врат не отворите,
Удержуете нам обѣщанного,
Агнца славнаго?
Спустѣте радость ненасыщенную,
Кропѣте свышше росу спасенную,
Оживляющу изсохшія души
В греховнѣй суши.

### В [3]).

Что за глас слышу, о юноше красный,
Снишъ (?) ветка в новой благодати ясный?
Почто на небо вопль возсылаеши,
Агнца чаеши?

---

[1]) Печатается по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 877.
[2]) Первый пастух.
[3]) Второй пастух.

Уже бо сѣнный законъ премениися,
Обѣтованный Мессія родися,
л. 9 об. Его же вои ангелъ намъ явиша,
Всѣхъ устрашиша.
Слава во вышних богу вопіюще.
Мир человѣком весело зовуще,
Нам бѣгшим в страсѣ комуждо предсташа,
Всѣх утѣшаша.
Пророчествія нам откривающе,
Обѣтованна агнца являюще
Его же очи воистинну наша
Днес соглядаша.

**А:**

И от нас мнози в нощь сію видѣша,
Разстворшеся небо, тако рѣша,
Множество ангелъ на воздусѣ крилы
Небо окрили.
Вѣнцы любезно сплетшася летали,
И другъ со другом радостно играли,
Умиленными гдасы вси пояху,
Пѣсни плетяху.
Иніи низско к земли ся спущали
И веселыя вѣсти сказывали,
л. 10. Вы же в пищалки с ними и в свирѣли
Согласно пѣли.
А они скоро посолство сказавше,
Парными крылы в небо (мир вам давше)
Летѣли, вы же скажѣте намъ нынѣ
Своей дружинѣ:
Что за посолство, что за вѣсти были,
Радости многи весь свѣтъ исполнили,
Чему-то с вами земля радуется
Небо смеется?

**В:**

Сего посолства отци наши ждали,
Еже мы слышим, они не слыхали,
Обѣщанно бо от писаній давных
Пророков славных.
Днес исполнися их глагол неложный,
богъ, оставившій свой престолъ велможный,
Сниде до наших (съ небес емпирейских)
Низин земелскихъ.

**А:**

Кая же вина [1]), что творец всемогій
г. 10 об. Оставль богатый Олимп, в наш убогій
Дол земный сошел и явися вама,
Скажѣте нама.

**В:**

Склонилъ монарха пресвятое око
На землю, сѣдя в престолѣ высоко;
Призрѣти немощъ, его же от вѣка
Создалъ человѣка,
И узрѣлъ рѣки слез проливающихъ,
Воздыханія и вопль рыдающых,
Слыша узами от врага стисненных
Во тмѣ томленных,
И умилился милосердый отецъ,
Видѣвши людей своихъ яко овецъ
Преданых смерти, кромѣ всея вины,
Туне без цѣны,

[1]) В тексте: «Что жь за причина». Поправка сделана на полях.

Учинилъ совѣтъ на горнем престолѣ,
В страшном своего величества колѣ,
З равнопрестолным сыном и пречистым
Духом си и святымъ,
Что бы за окупъ дати, да не туне
л. 11. Человѣкъ погибнетъ, реклъ: тебѣ есть уне,
Единородне мой сыне, от вѣка
Спасти человѣка.
Слово же словом от отца рожденно,
Словом пріемлетъ плот неизреченно,
Дѣйством святаго духа стался чловѣкъ
богъ прежде всѣх вѣкъ.
Нынѣ от дѣвы чистыя родися
И нам неложно во плоти явися,
Его же мы вси видѣхом очима
Нынѣ своима.
Свидѣхом царей з востока пришедших,
Многоцѣнныя ему дары несшихъ,
От тирских конецъ и от Аравитцких
И стран персидских.
Съ тѣми то вѣстми ангели сходили
И то посолство нам благовѣстили,
Мы же видѣхом слово; вы грядите
Сами узрите.

**A:**

Камо же пойдем, пути не вѣ[ду]ще,
л. 11 об. Како обрящем, мѣста не знающе,
Ни града того, гдѣ есть обитаяй
бог, мир спасаяй.

**B:**

Идите путемъ к Вифлеому прямо,
Узрите звѣзду стоящую тамо

Верху вертѣпа, з востока пришедшу,
Волхвы приведшу.
Вшедше во вертѣпъ, смотрите сѣдящу
Дѣву, отрока на лону держащу,
Ему же дары царіе отдаютъ
И припадаютъ.

**А:**

Понеже ему цари ся кланяютъ
И венцы своя под ноги складаютъ,
Нам же простячком како мощно смѣти
На царя зрѣти?
Како отворим уста буи суще,
Что проглаголемъ вѣжства не знающе,
Ненаучени красомовства, а ни [1])
Книжных писаний.
л. 12. Обыкохомъ бо со безсловесными
Скоты в пустынях и фавны лѣсными
Пастушки суще, мудрости не знаемъ,
Вся просто чаемъ,
Не видѣхом николиже можныхъ
Монарховъ нигдѣ, ни царей велможных
Не имѣемъ же цвѣтных от виссона
Риз, ни хитона,
Ни многоцвѣтных подарковъ имамы
Ему достоiных, убози бо [2]) сами
Скудным же вездѣ между богатыми
Нѣсть части с ними.

**В:**

Братіе и мы тожде пастушкове,
Якоже и вы и вси простачкове,

---

[1]) В рукописи: «они».
[2]) В рукописи: «во».

Неучени же буквам, ни выдворных
Слов красомовных,
Но яко чин нашъ есть, сице пріидохомъ
И с миром к нему во вертѣпъ внидохом,
Поклонившеся в простотѣ, что знахом,
То глаголахомъ.
Ни щитахомся с велможи о мѣстѣ,
Их должно чтити вездѣ, сами вѣсте,
Особъ же ставши, кланяхомся низко
При яслѣх блиско.
Не имѣхом же ни даров богатыхъ,
Кромѣ овчаток, ниже одеждъ златых,
Не в чин бо и есть пастухом богаты
Одежды златы,
Не у мессіи видѣхомъ таковыхъ
Златотканных риз, ниже висонновыхъ,
Но смиренными повитъ пеленами,
Узрите сами.
Сице убого ради насъ смирился.
Остави небо (в яслѣх положился),
Престолъ велможный и свѣтлы тріоны,
Скипетръ, короны.
Оставилъ тмы тем ангелъ предстоящых,
Пред лицем его с трепетом служащых,
От человѣческихъ же нѣдръ (аще и сми[ри]лся),
Не отлучился.
Изволил же ся со скоты вселити
л. 13. Во вертѣпъ темный и с ними пребыти,
Да нас посадитъ в лучезарныхъ тронах,
В златых коронах,
Волъ бо и осел двое скотовъ ему
Грѣюще слухати владыцѣ своему
С ними Іосифъ [1]) старенкій и мати
При отрочати.

---

[1]) На полях: «обручник».

Сей вам праведный муж вся тайны скажетъ
И рождшагося младенца покажетъ,
Вы же несите дары отрочатку
Вси по овчатку.
Онъ бо любезно и нам исповѣдалъ
Что отъ [а]нгела таинства увѣдалъ,
Идите же с миром сами вся узрите,
Нас же простите.
Зрѣти же Христа вси сподобившеся,
Грядуще в дом свой возвеселившеся
Сію пѣснь гласно в свирѣли играйте
И воспѣвайте:

Hvmnus sev rotula:

Нынѣ нам радость явися,
л. 13об. Христос сын божій родися,
мирови спасеніе,
Возлюбленіи внемлѣте
и грѣховных пріѣмлѣте
от узъ избавленіе,
Се бо единородного
Богъ сына возлюбленнаго
к нам со небесъ низпослалъ,
Дабы от узников ада
в любима своя чада
всѣх нас к себѣ собралъ.
Дщи рождала Сионова,
что жезла Ааронова
древо сухо процвело.
Цвѣтом прозябшим от него,
Бога днесь воплощеннаго
явѣ преобрасло.
О сем пророковъ великий
соборъ и патріархъ лики
в законѣ прогадаша,

Что облацы небесъ горнихъ
л. 14. Мессію до низинъ долнихъ
низпустити обѣщаша.
Днес в Вифлеомѣ родися
и всѣмъ во плоти явися
нам сынъ божій мессіа,
богъ невидим от начатку
днес в маленком отрочатку
видимъ есть у Маріа.
Дѣва своими руками
повивает пеленами,
во яслѣх полагаетъ,
Вол и оселъ нань дыхаютъ,
и от мраза согрѣваютъ,
Іосифъ утѣшаетъ.
Ангельских началовъ силы
крилами небо окрили
друг с другом играюще,
Гласы воздухъ [1]) оглашаютъ
и весело воспѣваютъ,
сице возывающе:
Ныне на высоком небѣ
л. 14 об. буди честь и слава тебѣ,
о боже нашъ превѣчный,
На земли же спасеніе,
людем благоволеніе,
мирови мир сердечный,
Ко пастырем прилетаютъ,
во Вифлеом посылаютъ,
радость им вѣщающе:
Нынѣ спасъ вамъ ест дарованъ,
от пророковъ проповѣданъ,
бежите играюще.

---

[1]) В рукописи: «воздугъ».

Звѣзда же приводитъ цари
от востока несутъ дары
рождшуся царю мирну.
Чисто злато аравицкіи,
тирскій ливанъ и персидскій,
сей от арамат змирну,
Пастушки же по овчатку
Богу в малом отрочатку
дают рождшуся нынѣ.
Мы же что́ принесем ему,
себе о нас смирившему,
токмо речем в дружинѣ:
О Христе царю, нашъ боже,
всякъ умъ исповѣсти не може
к нам благодатій твоихъ,
Дай же нам наслаждатися
тебе и радоватися
в свѣтлых чертогах своих.

*С. Щеглова*

# ИЗ ИСТОРИИ ТЕАТРА В ТВЕРИ В XVIII ВЕКЕ

Связь школы и части литературы Московской Руси конца XVII и первой половины XVIII века с культурой южной Руси доказана уже многочисленными фактами. Эпоха, когда высшая великорусская иерархия, а по ее почину и корпорации духовных школ пополнялись главным образом питомцами южнорусских академий и коллегий, отразилась заметно в литературе, продолжавшей рядом с расцветающим классицизмом старую традицию школьных форм поэзии.

В области драмы, например, мы продолжаем наблюдать такую двойственность еще в Елизаветинскую эпоху. В то время, как верхи культурного общества, следуя моде, увлекаются французским и итальянским театром, перевоспитывают свой художественный вкус на образцах классической трагедии, — в тех уголках, куда не заходят веяния новой культуры, не только доживают старые памятники школьной драмы, но и создаются новые, целиком повторяющие ее характерные приемы. Такие приюты старой культуры и литературы, стоявшие в стороне от новых запросов жизни, создались в высшей и средней духовной школе,

которая отошла временно на второй план при Петре Великом и его ближайших преемниках, но указом Анны Иоанновны в 1738 г. была снова оживлена: Синоду и епархиям в лице архиереев было предписано озаботиться учреждением семинарий для обучения „латинского, греческого и если возможно, и еврейского языков", начав от грамматики даже до риторики, философии и богословии и для того собрать искуснейших учителей и монахов и светских" [1]).

Руководствуясь этим указом, вновь назначенный в Тверь епископ Митрофан Слотвинский, воспитанник Киевской Академии, префект, а потом ректор Харьковского коллегиума, с 1737 г. ректор Московской Академии,—16 февраля 1739 г. преобразовал Тверскую епархиальную школу в семинарию (Колосов, с. 44, 49). Пользуясь своим влиятельным положением в Синоде, еп. Митрофан не только приглашал, но иногда прямо вытребовывал преподавателей из Киева; поэтому уже с первого дня существования Тверской семинарии мы встречаем в ней учителей-киевлян. Начиная с 1740 до 1748 г. наиболее важные для литературного развития учащихся кафедры пиитики и реторики занимают один за другим ряд питомцев Киевской Академии и Харьковского коллегиума [2]). С 1748 г. прекращаются вызовы преподавателей с юга, и кафедра пиитики переходит в руки учителя из Тверских семинаристов — Семена Алексеева (К., с. 399). Такая перемена произошла по

---

[1]) М. Колосов. История Тверской духовной семинарии с. 46.

[2]) Сведения о них дает Колосов — с. 52, 56, 64, 399.

совершенно случайной причине: в 1748 г. еп. Митрофан был уволен от присутствования в Синоде, и вот все „подневольно вытребованные“ его указами южане воспользовались первым удобным случаем, чтобы вернуться на родину (К., с. 68). В жизни Тверской семинарии наступил новый период, когда пришлось вести дело с своими „природными“ учителями, а они еще не были подготовлены в достаточном количестве (К., с. 69).

Итак до 1748 г. Тверская семинария находилась в довольно благоприятных условиях для надлежащей организации в ней преподавания. Из этого периода ее истории до нас дошло 4 латинских учебника пиитики и один переведенный с греческого языка, ряд учебников реторики; семинарская библиотека в эти годы пополняется разнообразными книгами на латинском, белорусском и польском языках (К., с. 105).

Первые преподаватели Тверской семинарии — воспитанники Киевской Академии — перенесли ее строй и порядки в новую школу. Их учебники стоят в прямой зависимости от Киевских школьных руководств. Подобно своим южным оригиналам, и Тверские пиитики уделяют много внимания описанию видов драматической поэзии, которая изучалась здесь не только теоретически: если до сих пор историки старинного русского театра не включали в число провинциальных школьных сцен тверскую, то теперь есть факты, определенно указывающие на наличие драматических представлений в Тверской семинарии.

В рукописном сборнике половины XVIII в., принадлежащем ак. В. Н. Перетцу, рядом с сатирами

Кантемира и рифмованными жартами помещена пьеса под заглавием „Диалог в тферской семинарии бывый іюля 8 дня". Отрывок той же пьесы, но без заглавия находится в рукописи Москов. Историч. Музея № 1780 XVIII в. [1]), где сохранились 4 явления и три интермедии между ними, отсутствующие в полном списке. В общем менее исправный Московский список все же дает в некоторых случаях возможность объяснить явно ошибочные чтения списка П. Этот „диалог", представляющий собою пьесу в семи явлениях с интермедиями и балетом в конце, снабжен в обоих списках ремарками, указывающими на сценическую постановку. Из того же тверского школьного театра вышла и другая пьеса, о которой у меня имеется лишь краткое письменное сообщение библиотекаря Загребского Университета д-ра И. Бадалича. По его словам, в Загребском Университете есть рукописный сборник русских пьес Петровского и Елизаветинского времени, среди которых одна носит заглавие: „Синопсисъ или краткое видѣніе декламаціи высочайшему дну рожденія ея императорскаго величества восписанной 1745 году мѣсяца февраля... дня в присутствіи преосвященнаго Митрофана архіепископа Тверскаго и Кашинскаго от семинаріи Тверской в двоихъ дѣйствіяхъ изображенной". „Это интересный и весьма литературный панегирикъ съ

---

[1]) Сведения об этом списке были сообщены мне ак. М. Н. Сперанским, любезно предоставившим в мое распоряжение собственную копию его, за что приношу ему глубокую благодарность.

оригинальнымъ «баллетомъ двѣнадцати мѣсяцевъ» въ концѣ драмы "—так характеризует пьесу г. Бадалич.

Итак рукописный материал указывает в Тверской семинарии на сценические постановки типа диалога и декламации. Под этим именем пиитики XVII—XVIII вв. разумели разновидности школьных драматических представлений, существовавшие наряду с правильными пятиактными трагедиями, комедиями и драмами. Часть теоретиков школьной драмы не различает этих терминов, употребляя их как синонимы, но иногда мы находим в пиитиках разграничение этих понятий. Так, в одной польско-иезуитской пиитике конца XVII в. мы читаем такое определение диалога [1]): „Диалог есть драма по большей части в прозе, состоящая в обмене двух или более лиц вопросами и ответами о делах общественных и частных, а также театральных после Лукиана без сценической обстановки и без употребления большого количества поэтического вымысла". Что же касается декламаций, то в пиитиках этот термин обозначает „не литературный жанр, а известного рода школьную церемонию при участии учащихся и учащих; на практике же термин этот употреблялся также в применении и к самым произведениям, предназначенным для исполнения во время этой церемонии" [2]). Декламация, как церемония, могла состоять в исполнении прозаических или стихотворных произведений разнообразной литературной формы (речи, поэмы, оды, элегии), иногда в сценической обстановке и соответствующих костюмах;

---

[1]) В. Резанов. К вопросу о старинной драме. (Изв. отд. р. яз. и слов Ак. Н. 1913 г., к. 1, с. 4). — [2]) ib., с. 39.

порою для декламации служили небольшие драматические представления упрощенной формы (ib., с. 39-40). О последнем типе деклама̀ций пиитики дают такие указания: они „могут до известной степени уподобляться одной части драмы, по виду равняться одному акту, разделенному на сцены или выходы“ (ib., с. 6). Характеризуя более подробно подобный вид декламаций, пиитика указывает, что они могут делиться на три части: „приступ, обработку самого предмета, избранного для декламации, и эпилог“. Приступ рекомендуется строить по тем же правилам, которые вообще относятся к прологу каждого драматического произведения—типы таких прологов были достаточно разнообразны. Декламация должна заканчиваться эпилогом, представляющим речи или стихи, соответствующие сюжету.

Повидимому, для декламации такого рода предназначался и тверской диалог, который по общему характеру примыкает и к другой разновидности школьной драмы—к панегирическим пьесам, особенно популярным у нас в Елизаветинскую эпоху. Восшествие на престол дочери Петра Великого пробудило воспоминания о его царствовании, вызвало у многих надежды на продолжение его начинаний, отсюда и панегиристы Елизаветы Петровны так часто обращаются мыслью к образу ее отца, и порою трудно бывает даже сказать, что служит ближайшей задачей поэта — воспеть ли самое императрицу, или воздать славу прошлому в лице Петра Великого. Повод к воспоминаниям о нем давало и то обстоятельство, что наследником был объявлен тезоименный ему Петр Федорович.

Яркий пример того, как имя наследника Елизаветы давало повод к панегирикам в честь его деда, представляет и интересующий нас тверской диалог. Эта пьеса дошла до нас в невполне исправном виде; в той части ее, которая сохранилась в двух списках, при помощи взаимной проверки иногда удается с большой вероятностью восстановить правильное чтение; там, где имеется только чтение сп. П, приходится довольствоваться более или менее убедительными догадками. Все исправления внесены мною с соответствующими отметками в издание: эти поправки учитывают не только требования смысла, но и стиха и рифмы.

Как уже было отмечено, тверской диалог примыкает по основной тенденции к панегирическим пьесам Елизаветинского времени и представляет в сущности скорее панегирик Петру Великому, чем его дочери или внуку. Центральная идея, которую развивает автор диалога, выражена здесь в словах Меркурия, беседующего с Александром Македонским:

«Знатного лица имя не умирает,
Егда на многих тожде почивает
Ему наследных, скипетродержавных,
Делы преславных» (л. 82 об.).

Здесь заключается то обобщение частного случая— имя Петра Великого бессмертно потому, что он имеет тезоименного наследника — которое, согласно наставлениям пиитик, драматург должен сделать, избравши себе тему [1]). В общих чертах развитие этой темы идет по

---

[1]) Резанов. Экскурс. в область театра иезуитов, с. 319-320.

такому плану: пьеса состоит из одного действия, разделенного на семь явлений (см. выше определение декламаций), которые содержат приступ, изложение и эпилог.

Первые четыре явления представляют пролог, где с помощью исторического примера автор подходит к развитию самой темы; действующие лица этого пролога в дальнейшем не появляются. В 1-ом явлении Филипп Македонский жалуется на жестокую фортуну, которая не дала ему сына наследника. По совету министра, он призывает жреца, который утешает его, предсказывая рождение сына Александра. Во 2 явлении выходит Александр, рассуждающий о непостоянстве земных утех. Он твердо решил, „аще и млад леты, прославить имя мое в веки многолетным“ (л. 80). По совету министра, он решает начать с этой целью войну и посылает „куриеры“ к Дарию. 3-ье явление начинается ремаркой: „Выходит войско Александрово и Дариево, ссорящееся между собой“. Перед этими войсками происходит диалог Александра с Дарием, изумленным смелостью юноши. Затем „брань начинается“, а „по брани“ победитель Александр великодушно прощает Дария:

«Те виды и обиды вовся забываю;
Пирамиду за побѣду вѣчну поставляю».

4-ое явление — беседа Александра с Меркурием о бессмертии. Меркурий разбивает его веру в то, что пирамида увековечит его имя, и Александр разочарованно спрашивает: „есть ли в свете, недоумеваю,

имя бессмертно?" Меркурий отвечает ему основной идеей пьесы о бессмертии того, кто имеет тезоименного наследника.

Следующее явление — центральная часть пьесы — доказывает эту идею, на примере Петра Великого и его внука. Здесь выступают действующими лицами Смерть и Вечность. Смерть говорит на популярный в русской литературе до самого XVIII века мотив о подвластности ей всего на земле. Вечность возражает, что есть имя, над которым смерть не имеет власти — это имя Петра Великого. Смерть напрасно вписала его в свои книги, потому что храбрость Марсову и имя Петрово унаследовал его внук. Смерть сдается на эти доводы:

«Едино ми имя Петр будет незнакомо,
Но в вечности анналах будет всегда чтомо».

6-ое и 7-ое явления, наполненные хвалебными речами по адресу Петра Великого, Елизаветы и Петра Федоровича, составляют эпилог. В 6 явл. Паллада противопоставляет бедствия России до Петра и ее славу и процветание под его властью. Вступающей с ней в разговор Славе Паллада выражает надежду, что дни Петра воскреснут при его внуке. В 7 явл. в речах Благочестия, Марса, Паллады, Любви, Правды и Надежды, выступающих по очереди, прославление Петра сплетается с пожеланиями увидеть продолжение его дел под скипетром Елизаветы и ее наследника.

Между явлениями пьесы исполнялись интермедии, из которых сохранилось только три в списке М. Они

написаны, в отличие от диалога, правильным великорусским наречием, а первая притом с ярко выраженным аканьем. В тринадцатисложный силлабический стих облечено здесь сатирическое, в духе Кантемира, изображение подъячего, жалующегося на плохие доходы и зоркость судей; попа, недовольного приказом отдавать детей в семинарию (см. развитие той же темы в интермедии, изданной Тихонравовым, Летописи рус. литер. и древн. 3, с. 48), и, наконец, пьяного посадского.

После пьесы исполнялся, видимо, примитивный балет, судя по латинской ремарке в конце списка П: „Interea resonantibus lyris atque musico apparatu accurate peragitur saltus".

Таков в общих чертах состав той торжественной школьной декламации, которая была поставлена в Тверской семинарии 8 июля неизвестного года. Ремарки указывают именно на торжественную декламацию, так как только эти церемонии исполнялись в сценической обстановке. Пьесы для них, согласно школьным правилам, должны были сочинять преподаватели пиитики, и это обстоятельство дает нам руководящую нить в поисках ответа, когда и кем мог быть написан тверской диалог.

Обращаясь к внешней форме диалога, мы видим, что автор его, хотя и не одаренный поэтическим талантом, хорошо усвоил техническую сторону дела. Основная идея развивается логически стройно и последовательно, стихотворные размеры, довольно разнообразные, хорошо выдержаны; диалог украшен и

историческим, и мифологическим, и аллегорическим элементами, — словом использованы все те средства, которые рекомендовали современные автору пиитики. Видна опытная рука преподавателя, а не начинающего ученика.

К тому же выводу направляет нас и более детальный анализ языка пьесы. Прежде всего бросается в глаза большое число типично украинских рифм: у нашего автора постоянно рифмуют ѣ — и, ы — и: слѣды, побѣды и пирамиды; свѣтлу — титлу; Невѣсту — Христу вѣчно; — обычно и т. д.; брани — страны; остави — славы; мати — златы; выю — Россию и т. д. Кроме того, размер стиха показывает, что слова „умирает", „удивила" произносились автором с „у" неслоговым (отсюда в сп. М написание „вдивила"); добавим редкие словарные украинизмы — „як", „конвы", „неомилно" — и мы увидим, что по языку тверской диалог не отличается от других драматических произведений, написанных авторами — украинцами в Великороссии. Это тот же славянорусский литературный язык с примесью однообразных, преимущественно фонетических украинизмов, который мы находим и в тверских пиитиках, составленных во время работы в Тверской семинарии киевлян, и в одном любопытном стихотворении, восхваляющем тверскую школу и ее устроителя епископа Митрофана. Эта ода по языку чрезвычайно напоминает наш диалог даже отдельными выражениями „имаш без скуки", „вчуд"), а также ссылкой на Петра Великого, как на инициатора в насаждении наук. Видимо, это стихотворение

вышло из среды тех же преподавателей — киевлян. Привожу его, как небезинтересный факт, характеризующий ту обстановку, в какой появилась наша пьеса.

(Рукоп. Тверского Музея № 153 (4223), л. 10 об. — 11).

Яви град Тфер лице красно,
Возгремѣ весело, пой веселогласно,
Что столь многоплодни в тебѣ свободни
Цвѣтут науки (2).
Столь тебѣ вѣчнѣ полезнѣ.
Сколь отцу всѣх благ любезный,
Пой сердцем играя, что тѣм вся благая
Имаш без скуки (2).
Тѣм в вѣрѣ будеш твердый,
Благочестно добросердый
Тѣм вертограды прославять тя грады
Вдруг все окружныи (2),
Зря тя прежде бывша мрачна,
Нынѣ вчуд ученми зрачна.
Вознесут глас чудный, зря в тебѣ нескудный
Свѣт в час всенужный (2).
Толиких благ имѣй вину
Митрофана за притчину,
Пастыря бодрѣйша, в тебѣ горливѣйша,
Онъ то всеприлѣжный (2)
На Регламентѣ Петровом
Насади дѣлом и словом
Учений вертограды церкве ползы ради
В вѣк неподвижный (2).

Итак язык пьесы добавляет одну очень существенную черту к характеристике неизвестного автора диалога: он был украинец. Исторические справки показали нам, что питомцы Киевской Академии между

1740 — 1748 г. г. занимали кафедру пиитики в Тверской семинарии.

Очевидно, среди них и следует искать автора диалога.

Хронологические данные для датировки пьесы идут навстречу этому предположению. Пьеса относится ко времени не ранее 7 ноября 1742 г., когда Петр Федорович был объявлен наследником престола. Один намек в пьесе дает некоторое основание для еще более точной датировки: в последнем явлении Благочестие, прославляя императрицу, говорит:

«Аще и востали на мя моя чада,
Новии Аввакумцы, рожденны из ада,
Благочестие везде нерастленно
Будет зажженно.
Тщанием Петра и Елисаветы
Вскоре престанет раскол всесвирепы.
Рассеют вовся вредныя раздоры
Святых Соборы».

Кто эти „новии Аввакумцы", о которых здесь идет речь? Возможно, что это намек на хлыстовщину, дело о которой возникло в 1744 г. В начале 1745 г. Синодом была учреждена особая комиссия в Москве из шести лиц, которая до 1752 г. вела следственное дело об этой секте [1]). Возможно, что обострившимся в это время интересом общества к борьбе с хлыстовщиной, все более и более распространявшейся, вызван и указанный намек в пьесе, — тогда появление диалога отодвигается ко времени не ранее 1745 года.

---

[1]) Соловьев, История России, т. 22, с. 29 — 30.

К последней дате ведет нас и еще одно соображение. Было указано уже, что по общему характеру тверской диалог примыкает к панегирическим пьесам Елизаветинской эпохи, так часто переходившим от прославления императрицы к похвалам ее знаменитому отцу. Ближе всматриваясь в эту литературу, мы замечаем, что одна из пьес, — именно поставленная в Киеве 5 сентября 1744 г. драма Козачинского „Благоутробие Марка Аврелия", — как по общему замыслу, так и по некоторым деталям композиции теснее других связана с тверским диалогом. Козачинский, как и наш автор, развивает мысль о возвращении славных дней Петра Великого под скипетром его дочери и тезоименного внука. В обеих пьесах пролог представляет особую, как бы вступительную драму, ничем, кроме идеи, с дальнейшим не связанную; эпилоги строятся из речей аллегорических фигур; обе пьесы заканчивались балетом; оба автора обнаруживают особую наклонность к двойному леонинскому стиху. Конечно, при скромных технических средствах, которыми владела молодая еще Тверская семинария, автор не мог развернуть свой панегирик в такое пышное представление, каким встретил Киев 5 сентября 1744 г. посетившую его Елизавету Петровну. Козачинский использовал все средства, к каким прибегали ludi caesarei для бóльшего эффекта; наш автор, как бы вдохновившись этим богатым представлением, воспроизвел его основную мысль в более скромных формах, какие были доступны тогдашней тверской школе.

Кто же мог принести в далекую Тверь воспоминание о блестящем празднике, устроенном в честь Елизаветы Петровны киевлянами? Как раз к началу 1745 учебного года из Киевской Академии вызывается в Тверь для занятия кафедры пиитики питомец этой школы Иван Лятошевич [1]). Он преподавал в Тверской семинарии до 1748 г.; за эти годы, вероятно, им же составлено два учебника пиитики, в которых примеры своим языком, как и в нашей пьесе, выдают автора-южанина. Само собой является предположение, не им ли был написан и тверской диалог. Уехавши из Киева под свежим еще впечатлением от пьесы Козачинского, Лятошевич мог вспомнить ее, когда по обязанности преподавателя пиитики он должен был дать материал для торжественной школьной декламации.

Наконец последний факт, поддерживающий нашу догадку о том, что диалог был составлен Лятошевичем, т. е. между 1746 и 1748 годами — это найденная недавно в Загребе тверская пьеса тоже типа панегирической декламации в честь Елизаветы Петровны, определенно датированная 1745 годом. Думается, что обе пьесы принадлежат одному драматургу — Ивану Лятошевичу.

Каково историко — литературное значение тверского диалога? Отмеченные внешние достоинства пьесы — стройность композиции, обилие украшений, выдержанные стихотворные размеры — не могут скрыть недостатка у автора поэтического таланта или, по

---

[1]) Колосов, с. 399.

крайней мере, того подъема чувства, который оживил бы его панегирик. Главное внимание автора привлекала фигура Петра Великого и его деятельность, но вот, например, какие стихи он посвящает прославлению своего героя:

«До Петра дни были странны в России науки,
В Петра годы искусств роды всяк имать без скуки.
Были дики там фабрики и заводов мало,
Чисто злато столь богато цену потеряло.
Петр удивил, егда открыл подземны проходы,
Для транспортов разных сортов провел везде воды» и т. д.

В подобного рода стихах, конечно, гораздо больше усердия и трудолюбия, чем поэтического вдохновения, но этим не исключается историческая ценность диалога. Он интересен, как прекрасно выдержанный образец школьной декламации, прочно примыкающий к старой традиции XVII века. Это была одна из попыток продлить жизнь драматических форм минувшего века в период, когда создавался новый русский театр, постепенно догонявший достижения европейский сцены.

# ТЕКСТ

(л. 79) **Діалогъ в тферской семинаріи бывый іюля 8 дня.**

## ЯВЛЕНІЕ I.

Філиппъ.

Давно зависть фортуны земным запрѣтила,
Дабы жизнь безъ пѣчали земных преходила [1].
Когда побѣдителю лявръ дает [2] на скрани,
Сіе не [3] есть [знакъ] [4] другой в предле-
[жа]щей [5] брани.
Сіе азъ на мнѣ самом признах многобѣдны,
[Видѣх] [6] мя быть [7] безчадна в дни [8] жизни
послѣдни [9].
Не имѣ[хъ] [10] безъслезнаго [11] чрезъ жизнь мою
ока,
Что отрече [12] ми [13] сына фортуна жестока.

---

[1]) проходила М. — [2]) даютъ М. — [3]) опущ. не в М. — [4]) так в М; закон П. — [5]) так М; предлещей П. — [6]) так М; видя П. — [7]) оп. быть М. — [8]) в днях М. — [9]) послѣдних М. — [10]) так М; имѣлъ П. — [11]) бесчисленнаго М. — [12]) бремени М. — [13]) оп. ми М.

Министры.

Премѣнять твою пѣчаль вѣм [1]) средство готово,
Аще будетъ пріятен мой совѣтъ и слово.

Царь.

Обѣтъ твои всепріятны, совѣта не знаю.

Міністръ.

Совѣтъ всепріятнѣйши будетъ, уповаю.
Вѣси, что кто ти любимъ, тому вся не тайны,
Мысли, совѣты твои [2]), дѣйства чрезвычайны.
Подобно жерцам своим бози [3]) открываютъ
Вся, что [мнятъ] [4]), что дѣютъ, что намѣрѣваютъ,
(л. 79 Повѣждь имъ, да увѣдятъ божія совѣты,
об.) Узриши, что радостны будутъ ти обѣты.

Царь.

Совѣтъ твои всеполѣзны, мнѣніе пресилно,
Молю, было б то самым дѣлом не[о]милно [5]).

Міністръ.

Желаю то, что словом, дѣлом быть силнейше.

Царь.

Гряди, пригласи семо жерцовъ на[и]скорѣйше [6]).
Тыя ли суть отрада моея пѣчали?

(Приходит жрецъ)

---

[1]) вамъ М. — [2]) твоя М. — [3]) боги М. — [4]) так М; чинятъ П. — [5]) так М; неумилно П. — [6]) так М; наскорѣише П.

Міністръ.

Тые мню, того бо [для] [1]) семо и предстали.

[2]) Царь.

Вся, мню, Македонія моя вседержавна
Извѣстна, о чѣм горко пѣчалюсь издавна [3]).

Жрецъ.

Суетна земных пѣчаль без вышних совѣта,
Аще б [4]) и продолжалась в [5]) тысящныя лѣта.
Обаче аще [6]) молбы к нимъ в'зносимъ [7]) и позны,
Отвѣтъ на то, что просим, [8]) пріемлем не
розны [9]).

Царь.

Умолить прошу богов, да горчаиши слезы
Отру от очесъ моих сѣтовной Ляхезы.

Жрец.

[Мы] [10]) ревностно вопросим, нелестно повѣмы
Тебѣ, что ли [11]) чрез отвѣтъ [12]) от богов увѣмы.

[Царь] [13])

Полезны ли мнѣ [14]) труд вашъ?

---

[1]) так М; ради П. [2—3]) опущ. М.—[4]) бы М.—[5]) провождалъ о М. — [6—7]) так М; моглъ бы к нам выносим П. — [8]) приносим М.—[9]) грозны М.— [10]) так М; ты П. — [11—12]) опущ. М. — [13]) так М; оп. П.—[14]) мнѣ оп. М.

[Жрецъ] [1]).

Дерзай премѣнити
Пѣчаль на радость, юже толь долгими лѣты
(л. 80) Понесъ безчадства ради, зане будешъ знатна
Имѣть сына героя, свѣтом непонятна.
Александра имѣнемъ, великаго дѣлы,
Его же несравненна признает свѣт цѣлы.

Царь.

Благодарю вам, друзи, за вѣсти такія,
Ими жъ утѣшисте мя во времена сія.
Мужіе премудріе [2]) свѣтови явленны,
Даром предвидѣнія суще исполненны.
Буд[у] [3]) отсѣлѣ добру надѣжду имѣти,
Буду всякими мѣры вам благодарити.

ИНТЕРЪЛЮДИУМ ИЛИ ИГРАЛИЩЕ ПЕРВОЕ [4]).

Под'ячей.

Плахое наше дѣло, не всегда случится
Челабитчикъ, с каво бы мощно поживитца.
Случается, что цѣлу и нощъ ту просидишъ,
Думая, чтобъ болше сарвать; на, вота увидишъ.
Куды какъ мудры свѣтъ насталъ, что хоть
дѣла[ми] [5])
Настои братъ, что бы сарвать с мужика прас[..] [5]).

---

[1]) так М; оп. П. — [2]) премудры М. — [3]) так М, буде П. — [4]) по сп. М; в П. интерлюдий нет. — [5]) В рукоп. залито чернилом.

Смякнувши и мужичекъ, чево стоитъ дѣло,
На алтынъ купивъ луку в глаза лезетъ смѣло.
Кагда жъ на[шъ] [1]) братъ за дѣло станетъ
таргаватца,
Смотрит, как с жалобой до судей дарватца.
Живетъ сплошъ, что такова плутишка талчками
Выпатчуешъ, чтобъ не смѣлъ говарить с судями.
Судьи веть на нас дабры, татчасъ примѣчаютъ,
Кагда дѣло замедлитъ, взяткомъ парицает,
Гаваря: безсовестной, что людей валочишъ?
В нашемъ ли брате совесть сыскать другъ мой
хощешъ?
Какъ же быть? кагда бы мы на совесть сматрѣли,
Ничево бъ и в дамишкѣ отнюдь не имѣли.
И такъ ужъ дни четыре челабитны не видалъ.

Цыганъ.

А я тебя давно на кабакахъ искалъ.

Подъячей.

Для чего ты не пришелъ ка мнѣ на домишко?
Что твоя нужда, какое дѣлишко?

Цыганъ.

Сыскавъ себѣ невесту, то хощу женится.

Подъячей.

Нада о твоемъ дѣле много потрудится.

---

[1]) В рук. на.

Цыганъ.

Пажалуй, не держи, чтобъ за трудъ взялъ?

Подъячей.

Что бъ ты за трудъ [1]) поднесъ, я бъ то принял.

[Цыганъ] [2]).

[О]днакож, какъ сказуютъ, торгъ людей не гне-
ватъ,
Лучше, что тебе поднесть, дружно приговорят.

Подъячей.

Вѣдаешъ ли, что в синей продаютъ бумаге,
И что болше на [водѣ] [3]), на рынке с рогами?

Цыганъ.

Хорошо ты сказуешъ, я немношко смѣкаю,
Но какъ бы то мнѣ скоро сыскать, и не знаю.

Подъячей.

С етакимъ машенником умно говорить,
Когда что нибуть нашъ братъ с нево хощет на-
жить.

Цыганъ.

Куды каки ты щастливъ: только что я вышолъ,
Все то какъ бы на заказъ готово нашолъ.

---

[1]) В рукоп. друдъ. — [2]) В рукоп. залито чернилами. — [3]) В рукоп. волее.

Подъячей.

Всели то, что приказал? смотри, братъ, не
врн.

Цыганъ.

Я тебе не обману, изволь посмотри.

Подъячей.

Что ты принес, беса?

Цыганъ.

Да то, что с рогами,
На рынке в водѣ в лавкахъ той же живет
самы.

Возми себе на шею.

Подъячей.

Я отъ него крещусь.

Дѣмонъ.

Я твоего креста не оченно боюсь.

## ЯВЛЕНІЕ II.

Выходитъ Александеръ.

Разсужда[ю][1]) временной жизни сей утѣху,
Ею же себе[2]) мнози[3]) лстятъ порфироносны.

---

[1]) Так М; я П. — [2]) ся М. — [3]) многи М.

Бѣзнадѣжна надѣжда мнимаго здѣ смѣху,
Иже[1]) вдругъ пременится в плачь смерти несносны.
Лститъ себя, кому снятся золотыя луны,
И солнце без облаку[2]) кто себѣ взмышляетъ,
Постоянное лицѣ кто мнитъ быть фортуны,
Щастіе[мъ][3]) без премены тотъ себѣ[4]) прелщаетъ.
Убо намѣри[хъ][5]) твѣрдо, аще и млад лѣты,
Прославить имя [мое][6]) в вѣки многолѣтным[7]),
Побѣдивше тысящны смертныя навѣты,
Тысящны презревъ смерти лицѣм многосвѣтлым[8]).
Но коимъ то средствіем могу получити?

(л. 80 об.)

Министр. [1][9])

Странно замышляеши, странное и ново.

[Александръ]. [10])

Престани так [странно ][11]) мнить [12]) и тѣмъ [меня]. [13]) лстити.
[Ты][14]) что [мниши][15]), повѣждь ми полезнѣйше слово.

---

[1]) Уже М. — [2]) облаковъ М. — [3]) так М; щастіе П. — [4]) себя М; — [5]) так М; въ П. — [6]) так М; твое П. — [7]) многолѣтны М. — [8]) многосвѣтлы М. — [9]) В об. рукоп. нет. — [10]) так М; нет П, где следующий стих стоит перед словами 1 министра. — [11]) так М; нет П. — [12]) млѣть М. — [13]) так М; себя П. — [14]) так М; то П. — [15]) так М; помниши П.

Министр [2].[1])

Разсужда[ю][2]) проектъ твои высокъ без примера.

Аще и лѣты млада, но храбраго сила,
Мужество в тѣбѣ живетъ и дух кавалѣра.
И аще изволищи приять [3]) на мѣрила.
Разсужденія мои, вѣрныя совѣты.

Царь.

Азъ охотно желаю, каковъ [есть] [4]) познати.

Министр.

Вождя премудрейщаго в тѣбѣ суть совѣты.
Убо Марсом храбрѣйшим начни новы рати [5]).

Царь.

Все ли на то готовы?

Министр.

И на смерть съ тобою
Поидем, гдѣ Марсъ загрѣмитъ побѣдными слѣды
Не устрашатъ насъ смерти звучною палбою,
Пока ти не постави[м][6]) вѣчной піраміды.

---

[1]) так М; нет П.—[2]) В об. рук. я.—[3]) так М; принять П.—[4]) так М; есмь П. — [5]) так М; в П стих «Убо...» стоит перед словами царя — «Аз охотно...» — [6]) так М; в П поставил

Царь.

Лутшаго, мню, совѣта во всеи подсолнечной
Сыскать трудно, сколь премудръ, полѣзны без меры [I]
Къ полученію славы Александра вѣчной. [II]
Убо хощу немедля послат[ь][1]) кури[е]ры[2])
Къ Дарію царю перску щасливу в покои.
Щасливъ, слышу, именѣм[3]), но не вѣм как дѣлы.
Я бы желал храбрейша видеть в самом бои.
Азъ же иду собѣру люди храбро смѣлы.

## ЯВЛЕНІЕ III.

Выходит войско Александрово и Даріево, съсорящеся между собою. [4])

Александръ.

Разговоры прежде съсоры [мощно][5])ли имѣти?

Дарій.

Ахъ толь смѣла дерска дѣла того младолѣты.
(л 81) Я[6]) дивлюся и чуждуся[7]) странну сему дѣлу.
Всепослѣдніой мысли бѣдной, уму недоспѣлу.
Весь мір знаетъ, ощущаетъ Дарія мечь дѣло,
Храбрость в брани на вся страны, око ума зрѣло.

---

I—II в П обратный порядок стихов. [1]) П—и. — [2]) П куриры. — [3]) в покои М. — [4]) выходит Дарій и Александръ с войсками М. — [5]) так М; можно П. [6]—[7]) я чуждуся и дивлюся М

Ты прѣд кѣм стал, кого задрал[1]) разсуди хоть мало?
На персіянъ поднимать брань тебѣ ли пристало?

Александръ.

Сколь ты чуденъ неразсуденъ, хотя старъ лѣтами.
Грозишъ мины безъ отмѣны напрасно словами.
Вели воемъ Марса боемъ[2]) Македонъ задорить,
Полно грозить, словам страшить, дѣлом начни спорить.
Или стройно и спокойно пусть ружьіо положатъ.
Мечь изощренъ обоюденъ[3]) мирно[4]) в ножны вложат.
Сам корону Македону скипетр и державу
Отда[ждь][5]) дружно и без[м]ужно[6]) персідскую славу.

[Брань начинается][7]).

Дарій.

На твой увѣтъ сей дать отвѣтъ храбрость понуждаетъ.
Марсъ пусть гремитъ, ружье звенит и брань начинаетъ.

---

[1]) занялъ М. — [2]) воемъ М. [3] — [4]) нет М. — [5]) так М; отдай П. [6]) так М; безнужно П. — [7]) Так М; нет П.

Александеръ[1]) по брани.[2])

Сам пожелал, но пад не встал по побѣдной брани.
Сам мечѣм пал тѣм, чѣм[3]) желал мнѣ наложить раны.
Хотя странн[ы][4]) и пространн[ы][5]) грозил[6]) на мя[7]) мины,
Имѣть хотѣлъ[8]), но не успѣлъ в вѣчнои мене[9]) плѣни,
Но тѣ виды и обиды вовся забываю,
Пирамиду за побѣду вѣчн[у][10]) поставляю.
Лявръ зелены безъ отмѣны здѣ да процвѣтаетъ,
А сверхъ лявра Александра имя да сіяетъ.
Удивленно ежеденно во вѣкъ в подсолнечной
Сей то сигналъ твердо ужъ стал славы моей вѣчной.

## ИНТЕРЛЮДИУМЪ 2.[11])

Поп.

Куды какая бѣда, чево мы дождали,
Чево наши праотцы и отцы не знали.
Везде проклята ересь латынь размножилась,
Котора прежде сего намъ свѣтом не снилась.
Толко что в восми лѣтехъ малчику женитца,
А тутъ в семинаріи принужден учитца.

---

[1]—[2]) нет М.—[3]) что М.—[4]) а П.—[5]) а П.—[6]—[7]) нет М.—[8]) хот М.—[9]) меня М.—[10]) о П.—[11]) По сп. М.

Грешно врать, что латынь нас на худость учитъ,
Но много и Бога знать ужъ намъ и наскучитъ.
Прежде мы и без тово хлебъ и щи едали,
Лапти новы носили, брашки попивали.
На что много знать Бога, толко помолится.
Мощно вездѣ, где пойдешъ, до п'яна упится.
Ето я к вамъ говорю. Полно ль вы внушили?

Дѣти.

Сладки твои слова нас весма умилили.

Поп.

Куды какъ ети малцы смысленно говорятъ.
Блаженные тѣ дѣти, что отцу не спорятъ.
Пока еще молоды вы умѣти.

Дѣти.

Не отче ли нашъ?

Поп.

Что ты болтаешъ тавлѣю?
Я и самъ вѣть от роду ето не умѣю.
Громко свистать и плясать и как волки пѣти—
Етово то я училъ давно вас умѣти.

Дѣти.

Мы охотно желаемъ от тебя поняти.

Поп.

Полно врать.

Дѣти.

Нетъ, в правду изволиш начати.

Попъ.

Дьячекъ, а д'ячекъ, что ты не веселы?
Заиграй ко намъ в рылѣ, пусть попляшут малы.

Дѣти.

Батюшко, вить приехал приставъ за тобою.

Попъ.

Ахти, какая бѣда! Гдѣ закром с мукою?

Пристав.

Бачка, здаровъ живеши. Не здесь ли ты заспалъ?

Попъ.

Провались ты, прокляты! Я на блины муки бралъ.

Пристав.

Здесь чертъ сидѣлъ, а не попъ, или дика
кошка,
Или какая баба белилась тверская...

(л. 81 об.)

## ЯВЛЕНІЕ IV. [1])

Александръ.

Коль знатны были герои искони.
Марсы храбрейши, премудры Белліоны.
Но [ни] [1]) единъ с них по себѣ остави
Безсмертнои славы.
Всих суть имена вѣчнѣ заглажденны,
Аще и были в свой вѣкъ несравненны.
Но были [2]) то[кмо] [3]). Азъ недоумѣваю,
Тѣм утверждаю,
Что ні единъ с них вѣчности махину
Воздвиглъ по себѣ неподвижну выну.
[Мене] [4]) едина великаго дѣлы
Гремит свѣт цѣлы.
[5]) Всѣмъ будетъ в примѣръ сей колосъ побѣдны,
В вѣчные роды первы и послѣдни.
Отсель прославит дѣла моя чудн[а] [6])
Слава стотрубна.
Азъ вѣкъ вселенной возвратих Сатурна,
Азъ свѣтло ведро, гдѣ прежде пасмурна
Была погода, скоро привѣл в диво
Толь смотрѣливо.

Меркурій.

Что на колюмню смотришъ всеприлѣжно?

---

[1]) По сп. П. — [2]) так М; опущ. П.—[3]) былъ М.— [4]) толко П.—[5]) миня П. — [6]) отсюда в М. большой пропуск.—[7]) в рукоп. чудно.

Александеръ.

Всякъ, кто ни узритъ, вперитъ глаз несмѣжно.

Меркурій.

И что здѣ чудно, что ти всепріятно?

Александеръ.

Имя ми внятно.

Меркурій.

И кое имя, развѣ не обычно?

Александеръ.

Мне единому природно прилично.

Меркурій.

Что жъ столь прилѣжно смотришъ, недо[у]мѣю [1])?

Александеръ.

Азъ ти открыю.
Прочтох анналы знатнѣйших героевъ,
Мудрых монарховъ, и прехрабрых воевъ,
(л. 82) Но славу, ею ж свѣтъ свой удивили,
Парки покрыли.
И моя дѣйства разсуждалъ обычно,
Умыслих средство, вѣчности прилично,

---

[1]) В рук. недомѣю. Здесь, по требованию размера, *у* неслоговое, украинское.

Чим Александер будетъ добротъ в диво
Зерцало живо.
И то ми будетъ вѣчная отрада,
От момовъ злобных твердая ограда.
Ни пепелъ смерти во вѣки покрыетъ,
Ни злоба скрыетъ.

Меркурій.

Кими заслуги ты от всих отмѣн[н]ы? [1])
Даждь безотложно резон несумнѣн[н]ы. [2])

Александеръ.

Того изрещи подробну никто же
Никакъ не може.

Меркурій.

Повѣждь ми, да впредь сумниться оставлю.

Александеръ.

Внуши, представлю.
Фамиліи древних от вѣкъ благородны,
В кровѣ царской сынъ порфирородны
Престол по отцѣ млад пріем наслѣдны
Быхъ всепобѣдны.
Побѣдих Персовъ, Азію жестоку,
Каппадокію, Армянъ на востоку,
Тавръ, Кавказъ, Бактръ съ всюду прошедъ
сквозѣ,
Подвергъ под нозѣ.

---

[1]) В рук. отмѣны. — [2]) В рук. несумнѣны.

Гдѣ ни обратих умныя зеницы,
Гдѣ ни распострѣх победной десницы,
Вездѣ возрасли лявры мене вслѣды,
Везде побѣды.
Кипилъ океанъ, дрожали Нептуны,
Зря мя плывуща в конвах фортуны.
Геллеспонтъ прошед путь моря немалы,
Чужды пѣчали.

Меркурій.

(л. 82 об.) [1]) Знатныя труды твои и не малы,
Но еще того ни мало достали,
Еже б в вѣчность заслужили тітлу,
Безсмертну, [2]) свѣтлу.
Мнишъ ли, [3]) что стали [4]) ввѣкъ быть неподвижны?
Умъ твой пернаты и скоропостижны
Не постиглъ, что кто здѣ вѣчность вымышляет,
Себѣ прелщаетъ.
Многія древность постав[и] [5]) колюмны,
Но сокрушиша гром[ы] [6]) и ветръ бурны.
Тѣ[хъ] [7]) же и твоей дождать пірамідѣ
Бѣд по побѣдѣ.

Александеръ.

Ахъ, какъ прелсти мя вѣчность толь гонима,
Слава мнѣніем от вѣкъ невредима.

---

[1]) Отсюда возобновляется сп. М. — [2]) безсмертно М. — [3—4]) сей стати М. — [5]) Так М; я П. — [6]) так М; ъ П. — [7]) так М; мъ П.

К чему [1]) толь нужны труды под'я[хъ] [2]) соты
Горькими поты.
Нынѣ мнимую славу оставляю,
И есть ли в свѣтѣ не[доу]мѣваю [3])
Имя безсмертно?

Меркурій.

Повѣм ти, бо нужно,
Хоть недосужно.
Знатнаго лица имя не [в]мирает [4])
Егда на многих тожде спочиваетъ [5])
Ему наслѣдных, скипетродержавных,
Дѣлы преславных.
Но виждь то, что хоть [6]) и слава вѣка,
Гроб тя какъ проста скр[ы]ет [7]) человѣка,
Зане не имашъ тезоименита
В вѣчные лѣта.

Александеръ.

Развѣ [бы] [8]) былъ с камня [выкутъ] [9]) и стали [10]),
[Кто] [11]) б не восто[г]налъ [12]) зря мо[я] [13]) пѣчали.
Обаче сія токмо мнѣ отрада,
Что ты мя съ [14]) млада

---

[1]) сему М.— [2]) так М; ть П.— [3]) так М; неудомѣваю П.— [4]) умираетъ П. — [5]) почиваетъ М. — [6]) оп. хоть М. — [7]) скроет П.— [8]) б П.— [9]) выскутъ М; железа П.— [10]) мос'стали М.— [11]) тко П.— [12]) востонал П. [13]) мои П. [14]) оп. съ М.

Не допустил болш[ъ][1]) умствовать высоко
И мысль в суетѣ упирать глубоко.
Пусть помрачатся вся мо[я][2]) естимы[3])
Съ[5]) глазами сими.

## ИНТЕРЛЮДИУМЪ ТРЕТИЕ. [5])

Посацкой.

Какъ бы не обмочитца?

Слуга.

Не бойся, здѣ сухо.

Посацкой.

Еко проклято пиво: раздуло мнѣ брюхо,
Что и свѣтъ мѣнится мнѣ и пунь пред очами.

Слуга.

Напрасно ты его жралъ болшими ковшами.

Посацкой.

Что ты, плутъ, меня учишъ? Я веть не впервое
Трипудное жрал пиво, случ[а]лось [7]) и вдвое
Етово пить, но етак первое случися.
Пять ведеръ я выпил вдругъ, а болш чуть мог обмочится.

Ахъ, какая беда! Чуть всего не раздуетъ,
Что и глаза мнѣ наверхъ и душу вонъ суетъ.

---

[2]) е П. [2]) и П. [3]) естины М. [4]) оп. съ М. [5]) Интерлюдии в П нет. — [6]) В рукоп. случилось.

Полно мнѣ, дружекъ мои, соленыхъ сазановъ
Кушать, кто запивать цѣлым вдругъ кунганом.
Слышу я, что во мнѣ жаръ горит, какъ во адѣ.
Не можно ль ти лду сыскать хоть мало в посадѣ?
И ледъ не пособляетъ, чут ли мнѣ здесь не умереть.

Слуга.

Отца ли к тебѣ духовного призвать не велѣть?

Посацкой.

Какихъ ты здѣ хошъ поповъ, веть все нововѣрцы.

Литвинъ.

Ахти, ужъ и здѣсь наши валяются ржевцы!..[1])

## ЯВЛЕНІЕ V.[2])

[Ля]хеза[3]) или Смерьть.

Принудиша мя спешно на сей свѣтъ предстати
Умъ, сердце человѣче, мысли непоняты.
(л. 83) Непоняты, зане, что и помыслить трудно,
Желаетъ получити свѣтъ малоразсудно.
В сѣм, что сія обемлетъ зрима подсолнечна,
Вси мнѣ предлежаща суть, нет ничего вѣчна.

---

[1]) Конец сп. М. [2]) Возобновляется сп. П. [3]) В рук. край страницы обрезан.

Того для на порфирном солнце родитъ лон[ѣ][1])
Денница, [2]) дабы егда огненные кони,
Прегнаны чрезъ полудень в западѣ унылa
Зраком тѣмным черна ночь лучи покрыла.
Того для ель высока и лявря побѣды
Знак всю зиму и лѣто зелеными виды
Очи весѣлятъ и стень пода[ю]тъ [3]) пространно,
Дабы топором громким пали нечаянно.
Все же то по естеству дѣется обычно,
Зане всѣ, что родится, не може быть вѣчно.
На свѣтѣ смерти виды вовся позабывше,
Мертвенни человѣцы мнятъ, чтоб быти свышше,
Мнятъ знатнѣйши имена мнѣ быть неподчинны.
Ахъ, какъ мысли высоки земных и предивны!
Но всуе завидные толь щастію неба.
Кая вамъ во вѣчности на земли потреба?

Вѣчность.

Что дерско укоряешъ земныя уставы?

Смерть.

Резонно укоряю, зане суть неправы.

Вѣчность.

Что видиши неправо, что столько грозиши?
И что ты так спѣсиво толь о себѣ мниши?

---

[1]) В рук. лона. — [2]) В рук. подаетъ. [3]) В рук. десница.

Смерть.

Обиду несносну от земных имѣю,
Зане то ми отемлют, чим всегда владѣю.

Вѣчность.

И чим так необычну слышу обидиму?
Мню тя болше завистію и гнѣвом палиму.

Смерть.

Многим знатным имя смерть вѣчная обида,
И тѣм и безсмертным мнят. То ли не обида?
(л. 83 об.) Наипаче досадно, что тысящны анналы
Именѣм имам знатнѣйшим полны и не малы.
Не было, несть и не будет имя подсолнечно,
Еже б аз пропустила съ книги сея вѣчно.

Вѣчность.

Лстишъ себя тѣм мнѣніем, завистно Пяхезо,
Ненавидя вѣчности горькая до слезо.
Будто бы ты вся знатна имена имѣла
В твоеи власти. Ахти, как завистію смѣла!

Смерть.

От вѣка неслыханным хощешъ мя прелстити
И правду неправдою тщишся уличити.

Вѣчность.

Аще ты сумнишися, как я примѣчаю,
Се живо безсмертіем имя представляю,

На нѣм же не имашъ ты власти, ни имѣла,
Азъ е в вѣчныя книги записать вѣлѣла,
С них же во вѣк не имать быти заглажденно:
Имя Петръ, свѣту знатно, имя торжественно.

## Смерть.

Болшаго азъ имѣнѣм, дѣлы несравненна,
Не вѣм кроме Россіи Петра незабвенна.
Но и того заглажден день тезоимѣнитства,
Болѣе не услышишъ ему многолѣтства.
Азъ бо его јимя в мои календары.
Вписах между герои знатные и стары.
Генваря в дватцать осмой храбра кавалѣра
В сѣмсот дватцать пятом, се видима вѣра.

## Вѣчность.

Из словъ и дѣл признаю дерзость твою многу,
Разсужденіе бѣдно, мысль вовся убогу.
Какъ смѣло поступила, вписала напрасно
Имя и день безсмертно, как ты не опасно.
Год зане траура был и скорби виною,
Я тебѣ уступаю, пускай пред тобою.
Но имя и день Петровъ во вѣкъ незаглажденны,
Съ моих будет реестров день тот торжественны.
Зане храбрость Марсову, премудрое слово
Внук Петра, вчюх, наслѣдил и имя Петрово.
В нѣм вся добродѣтели, свѣту знатны, дѣда,
Вѣра, ревность по Бозѣ милостива взгляда.
Тѣми старъ добротам, аще б и млад лѣты,
Безсмертія Петрова являетъ примѣты.

Петръ имя безсмертія, вѣчна пирамида,
Непресечна Россіи слава и побѣда.

Смерть.

Дивны промыслъ Вышняго о тебѣ, Россіе,
Кто тебѣ в подсолнечной соравнится смѣе?
Безсмертная щастіем, вѣчная монархи,
Иже во бранѣх герои, в мірѣ Аристархи.
Аще б брань твердѣйша была паче стали,
Не можетъ ти нанести в род годов пѣчали.
Едино ми имя Петръ будетъ незнакомо,
Но в вѣчности анналах будет всегда чтомо.
Пріими, смажи имя Петръ с моеи тетрати
Лутшаго свидетельства, лутшой вѣры ради.

Вѣчность.

Так да будут съ книгъ вѣчных вси врази Петровы
Заглажденны, желаю и сердцѣм [и] [1]) словы.

(л. 84) ЯВЛЕНІЕ VI.

Палляда.

Сколь постижны умъ подвижны имам и готовы
Вся украсить, всѣх удивить рѣчію и словы.
Проидохъ цѣлъ свѣтъ, странъ почти нетъ, гдѣ
б я не бывала,
Постизая, разсуждая щастія не мала.

---

[1]) В рукоп. нет.

Но Россіи монархіи щастіе столь ново,
Еже сказать, в тонкость понять недоволно слово.
Тѣмъ болшъ ново, бо Петрово имя отродило,
Вдругъ нетайно, чрезъвычайно цѣлъ свѣтъ
удивило.
Дѣла бѣдня всепослѣдня чрезъ лѣта немалы,
В бранѣх уронъ, со всѣх сторонъ терпѣла
пѣчали.
Но вдругъ ожилъ и ощутилъ храбрость Марсъ
Петрову,
Гдѣ ни звѣнѣл, всегда имѣлъ побѣду готову.
Кто бы помнѣл, что съ всѣх прѣдѣл свѣта, гдѣ
герои
Македоны и Сампсоны в бранѣх и покои.
До Петра дни были странны в Россіи науки,
В Петра годы искуствъ роды всякъ имать без скуки.
Были дики там фабрики и заводовъ мало,
Чисто злато столь богато цѣну потеряло.
Петръ удивилъ, егда открылъ подземны проходы,
Для транспортовъ разных сортовъ провелъ вездѣ
воды.
Петром слишше ума свышше Россія прослави,
Богъ неоскудно понять трудно тѣм свѣт не
остави,
Имѣнѣм Петръ россовъ скипетръ будет непо-
движны.
Сколь Бог щедро добротъ ведро им[ать][1])
непостижны.

---

[1]) В рук. имѣть.

Тому довод, что Петровъ родъ и семя блаженно,
Свѣту гласно, врагом страсно имя несравненно.
(л. 84 об.) Зависть злобна безъутробна внутрь сердце снѣдаетъ,
Что Петра дни, свѣту чудны, в внукѣ примѣчаетъ,
Сіе цѣло россовъ дѣло столко лѣтъ желаю
В лицѣ явить, свѣтъ удивить, но как бы не знаю.
Вѣм, что гласна, безъопасна труба пролѣтела,
Вид[алъ] [1]) цѣлъ свѣтъ за столко лѣтъ вселенну вдивила.
Но не видалъ свѣтъ, какъ насталъ гласъ то быть неложны,
В самом дѣлѣ во всей силѣ какъ бы былъ возможны.

Слава.

Мысль несмѣжно, умъ прилѣжно в что ты упираешъ?
Дѣло чудно, люботрудно кое разсуждаешъ?
Дѣло тайно, чрезвычайно мысль твоя являетъ.
Что пречудно, неоскудно свѣту обѣщаетъ?

Палляда.

Подлинно такъ, признаетъ всякъ дѣло быть высоко,
Еже внѣмлю и обемлю мыслію глубоко.

---

[1]) В рук. вид.

Слава.

Повѣждь, молю, предо мною слова хотя кратки,
Что имѣла, сего дѣла кіе суть начатки?

Палляда.

Что къ побѣды побѣд виды Россіи преславны,
В часъ щасливъ Петръ его живъ, Петръ то вседержавны.
Тѣм Россія дни благія, дни златаго вѣка
Умащенны, упоенны от меда и млека,
Убо желах и разсуждах, как бы пред всѣм свѣтом
Въчудь, явити представити съ должным е привѣтом.
Смотрѣливо, прозорливо имѣх на то око.
Мысль разсудну, неоскудну простирах широко.
Но все празно, хоть и разно мнѣніем бывает.
Мысль надѣжна, всемятежна мало успѣваетъ.

Слава.

Я не смѣю, ни довлѣю на то отвѣчати,
Сама полна и доволна вышнѣй благодати.
(л. 85) Аще можно неотложно, даждь ми совѣтъ дружны.

Палляда.

За [вся] [1]) сіи во Россіи суть совѣты нужны.

Слава.

Вѣм, что нужны и услужны, но я не довлѣю
Того сказать и учреждать свыше силъ не смѣю.

---

[1]) В рук. нет.

Паллядa.

Несть свыше силъ земных с всѣх дѣл сочинити
планы,
Дабы свѣт знал и примѣчал, что суть Россіяны.

Слава.

Я доношу, толко прошу то внять милостивно.
Совѣтъ здравы просит правы и слово нелстивно.
Я внима[ю] [1]), разсужда[ю] [1]) тріумф тот богатны,
Россіи вчуд Петровъ то труд Рим благода[т]ны [2]).
Пролѣтѣх свѣт, странъ почти нетъ, но чуть так
успѣла,
Всѣм внушая, размышля[я] [3]) точтно намѣрила.
И какъ можно неотложно, все то вдругъ
представихъ,
Его жъ соты вся доброты всецѣлой свѣтъ явихъ.

Паллядa.

Тотъ твой резонъ какъ сквозѣ [сонъ] [3]) слабо
примѣчаю.
Что ты мнила, говорила, я не разсуждаю.
Я докажу, в том не солжу, что намѣреваю.
Явить славу [4]) всю державу Россов уповаю.

Слава.

Переменить и возбранить болѣе не смѣю
В твоей волѣ, но оттолѣ больше не медлѣю.

---

[1]) В рук. я.—[2]) В рук. благоданны.—[3]) В рук. нет.—[4]) В рук. ошибочно повторено" Россов всю...

Палляда.

Се узрищи, что не мниши дѣло быть возможно,
Не оставлю, то представлю вскорѣ неотложно.

## ЯВЛЕНІЕ VII.

Шесть добродетелей, благодарятъ Россіи Петра Великого, д[щерь] [1]) что их прославила.

Благочестіе.

Больше всех хвалить резонно пристойно
Мнѣ имя то Петръ вѣчности достойно,
Зане онъ в твоя ввѣд мя прѣдѣлы
Чуденъ слухъ дѣлы.
Благочестіе тебѣ воспитало,
Ты чистои вѣры чистое зерцало,
Ты ревность церкви и вѣры восточной
Нет тебѣ точной.
Ты дщерь любезна, твоя церковь мати,
Ты непритворно храниши догматы,
И предания соблюдаешъ цѣлы
Добрыми дѣлы.
(л. 85 об.) Аще и востали на мя моя чада,
Новии Аввакумцы, рожденны из ада,
Благочестіе, вездѣ нерастлѣнно,
Будетъ зажженно.

---

[1]) В рук. стерто.

Тщаніем Петра и Елисаветы
Вскоре престанет раскол всесвирепы.
Разсѣютъ вовся вредныя раздоры
Святых соборы.

## Марсъ воинъ.

Имя Петра безсмертно тебѣ, о Россіе,
Возроди чудно Марса, съ Марсом дни благіе.
Мира и торжествъ вѣдро вдругъ тя облистало,
Что прежде лѣтъ Петровъ и слышаху мало.
Кто дерзнетъ мечь простерт[и] [1]) на росски[я] [2])
люди,
Силнѣ сохраняемы храбрым Марсом свсюды.
Разорилъ и разсѣялъ вражія прѣдѣлы.
И тако тя прославилъ безсмертными дѣлы.
Кто дерзнетъ болшъ повѣсти попранную выю,
Сломанно и сотренно ружье на Россію.
Разсыпалъ, аки громы, вражія навѣты.
Кто тя, Петр[а] [3]) храбрѣиша, можетъ одолѣти?
На армію всѣх смертей с надѣжной побѣды
Смѣл поиду, не устрашусь Петровыми слѣды.
Аще б громи рыкали и стрѣлы огненны
Пред глазами казались, я [4]) тут торжественны.
Столь храбрость Петрова в Марсѣ преуспѣла,
Что и цѣла вселенна пред ним побледнѣла.
Петръ в Марсѣ, а Марсъ в Петрѣ будет все-
побѣдны,
Пока солнце на запад приспѣетъ послѣдни.

---

[1]) В рук. ь. — [2]) В рук. х. — [3]) В рук. о м. — [4]) В рукоп. я и.

## Палляда.

К привѣтствію твоему слово мое скудно,
Зря славу несравненну, щастіе пречудно,
Имъ же тя Богъ всещедры призрѣ благодатны
Чрезъ имя Петръ пречудно, свѣтом непонятно,
(л. 86) Иже егда мя в твои приве[де] [1]) прѣдѣлы,
Вдругъ славы в Россіи вездѣ загрѣмѣли,
Зане мною царствуют подсолнечны страны,
Мною Алиансъ мирны состоитъ по брани.
В сенатах, кабинетах сужду безъ порока,
Правосудіе храня, якъ зеницу ока.
Мною Петръ, твой монарха, моря и свѣтъ цѣлы
Удивилъ и прославилъ безъсмер[т]ными [2]) дѣлы.
Дщерь отцу мною точна сердоболна мати
Обновити дни Петра и лѣта всѣ златы.
Мною гремятъ амвоны, гремятъ музъ Парнассы,
„Вивat Петръ нашъ наслѣдны“ радостными гласы.
И зане мною на час слава твоя срѣти
Пребудетъ всегда полна, времени имѣти
Не будетъ, но хранима в род родовъ подъ кровом,
Вышняго болшъ успѣетъ в имени Петровомъ.

## Любовь.

Петръ вѣры камень чистъ любве пламень
Возлѣте чудно в тебѣ, хоть трудно к Богу прямо,
Вѣрою чисту, Христу невѣсту
Содѣла нову, бо всю Петрову имя само.

---

[1]) В рук. привелъ. — [2]) В рук. безъсмерными.

Мене никтоже разлучить може:
Ни мечь острѣйши, ни врагъ лютѣйши в вѣчны
годы.
Всегда съ тобою, в брани, в покою,
Здѣлаю къ гнѣву тебѣ лѣниву, какъ природы.

Правда.

Древнѣйшіе римляне, аще и безбожни,
Да даша мечь истинѣ, мечь остръ, а без ножны.
Статеру в шую руку, фатъ на глаза бѣлы,
Хотя себе истинны [1]) показати дѣлы.
(л. 86 Мечь бо обнаженъ в руку обиды отмщает,
об.) Статера в шуей рукѣ правы суд являетъ.
Фатом не безърезонно глаза покровенны,
Да не будутъ судимыхъ лицами прелщенны.
Сіе правосудіе Петром ти природно,
Нелицѣмѣрну суду Божіему сходно.
Тѣм твои кабинеты полны и сенаты,
Коллегіи, канторы, судебны палаты.
Тѣм будешъ без измены славна и всетверда,
Сущи злым сколь о[т]мститель благих милосерда.

Надѣжда.

Хоть Петръ Велики на то ти пристави,
Дабы всегда Россія изящнѣйшой славы
Своея надѣяся была всеподвижна,
Къ бранѣм и ко всѣм трудам полѣзным прилѣжна,

---

[1]) В рук. истинных. — [2]) В рук. омститель.

Обаче сія была мысль его урочна,
Еже бы Петра дѣлы и именѣм точна
Ожидала Россія, иже еще зрѣетъ,
Пока в славу Россіи безсмертну успѣетъ.

«Ad gloriam, oblectationem et ad correctionem morum. Interea resonantibus lyris atque musico apparatu accurate peragitur saltus».

*В. Андріанова.*

# ИТАЛИАНСКАЯ ИНТЕРМЕДИЯ 1730-х ГОДОВ В СТИХОТВОРНОМ РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ.

## I

В истории театра в России немаловажную роль сыграла италианская труппа, подвизавшаяся в Санкт-Питебурхе при императрице Анне Иоанновне в 1733 — 1735 годах. Неизгладимым следом деятельности этой труппы остались не только сценарии и интермедии, опубликованные мною в 1917 г.[1]), но также и отголоски их, в виде русских подражаний. Правда, уже в „описании комедиям, что какия есть в государственном посольском приказе мая по 30 число 1709 г." упоминаются пьесы репертуара commedia dell'arte: № 9 „О Тенерѣ Лизетѣ или отцѣ винопродавцѣ, перечневая шутовская" и № 10 „О Вуртинѣ старомъ шляхтичѣ съ дочерью, перечневая, шутовская"[2]), но только в начале 1730-х гг. ринулся на

---

[1]) В. Н. Перетц. Италіанскія комедіи и интермедіи представленныя при дворѣ имп. Анны Іоанновны въ 1733 — 1735 гг. Тексты. Петрогр. 1917.

[2]) П. П. Пекарскій, Наука и литература при Петре В. I, 428 — 429.

сцену целый поток пьес этого жанра, давно завоевавших любовь публики на Западе и только теперь проложивший себе широкий путь в Россию.

Впервые, если не считать затерявшихся среди прочего библиографического материала указаний Сопикова [1]), — напомнил об этих пьесах ак. П. П. Пекарский в своей монументальной „Истории Академии Наук“ [2]) сообщивший список переведенных В. Тредиаковским сценариев и интермедий, с некоторыми относящимися сюда документами. Однако, самым текстом сценариев Пекарский не заинтересовался, видимо, недостаточно оценив их театральное и историко-литературное значение, и важность их для освещения едва ли не наиболее темного периода в истории театра — царствования Анны Иоанновны. Об этих сценариях упоминал затем как то вскользь П. О. Морозов в своем известном труде [3]); в начале 1730-х годов, замечает он, появляются при дворе итальянские комедианты; „их репертуар состоял из веселых комедий и интермедий, которые, по словам Манштейна, чрезвычайно нравились императрице, потому что обыкновенно кончались потасовкой и палочными ударами... Эти представления давались по два раза в неделю, и так как императрица по итальянски не понимала, то на академика Штелина была возложена обязанность составлять краткие либретто на немецком языке

---

[1]) В «Опыте Росс. библиографии».

[2]) Т. II, 1873 г., 59 и сл.; т. I, 1870 г., 562.

[3]) П. О. Морозов, Истор. русск. театра, I, 1889, 347 (еще Wesselofski, Deutsche Einflusse, 74).

(sic!). На русский язык эти (?) либретто переводились Тредиаковским и печатались при Академии Наук только в ста экземплярах". Но Морозов определил жанр этих пьес: „Как видно из сохранившегося перечня, это были почти исключительно представления в стиле commedia dell'arte". Охарактеризовав эти пьесы — по запискам Манштейна и по заглавиям, историк русского театра совершенно не остановился на текстах, вероятно потому, что сборник Академической библиотеки был либо совершенно неизвестен ему, либо основательно затерян и по требованию — не отыскан.

Он был найден только в 1900 г. В. В. Сиповским, которому принадлежит заслуга опубликования отрывков из этого редчайшего сборника сценариев, и первый опыт снабдить их историко-литературным комментарием[1]). В этой небольшой, но интересной статье, которая и является отправным пунктом для позднейшего исследователя, г. Сиповский сообщил данныя о появлении в России италианских оперных артистов в 1730 г.; засим дал характеристику главного персонажа сценариев 1733 — 1735 гг., арлекина, наконец привел все наиболее существенное, что можно было извлечь из сборника сценариев, не углубляясь в область сравнительного изучения, — относительно состава сборника, действующих в пьесах лиц, обстановки, в которой происходило действие, и в заключе-

---

[1]) Итальянскій театръ в С.-Петербургѣ при Аннѣ Іоанновне, Русск. Стар. 1900 г. іюнь 593 — 611.

ние предложил читателю несколько отрывков из „перечней“ и из самых пьес. История р. театра проф. Б. В. Варнеке — совершенно не касается драматического итальянского театра при Анне Иоанновне; даже в указателе не упомянута статья В. В. Сиповского.

Наконец в 1913 г. печатался в Ежег. имп. театров, а затем вышел отдельною книгою весьма полезный труд В. Н. Всеволодского-Гернгросса[1]). Этот труд, исходя в интересующем нас вопросе из статьи В. В. Сиповского, значительно отличается от всех предшествовавших ему попыток осветить темный период в истории русского театра — привлечением новых исторических архивных материалов. Автор внимательно собрал доступные для него данныя о персидских, немецких и итальянских артистах, подвизавшихся в Москве и Петербурге с 1730 г.; о постройке здания для театральных представлений, о содержании личного состава трупп, о монтировке спектаклей и пр. Далее излагается содержание статей о театре, хотя не точно и не полно, но все же получается представление о теоретических воззрениях на театр этой эпохи; наконец, читатель знакомится со сценариями Академического сборника, освещенными общими историческими сведениями об импровизируемой комедии (по Despoix и Riccoboni). Давая разнообразный и интересный, до того времени разбросанный и не сгруппированный материал, автор справедливо бросает

[1]) В. Всеволодский-Гернгроссъ, Театръ при императрице Аннѣ, 1914 (из Ежег. И. Т. 1913 г. III, IV, VI); наш отзыв—в Журн. Мин. Нар. Просв. 1915, № 1, сс. 205 — 221.

своим предшественникам укор: „до сих пор обыкновенно, говоря о театре в России при Анне Иоанновне, отделывались двумя-тремя строками, не отдавая эпохе ни должного внимания, ни должного значения“ (с. 9). Думаем, что после работы г. Всеволодского-Гернгросса нельзя уже совершенно игнорировать эту эпоху. Но при наличии ее — остаются вопросы, мало или совершенно неразработанные. И первый из них — установление круга пьес, представленных италианскими артистами в 1733 — 1735 г., так как совершенно нельзя быть уверенным, что данныя Академического сборника и Исторического Музея (см. оглавление к нашему изданию) абсолютно исчерпывают все, что́ переводилось и ставилось на придворной сцене италианцами. Не выяснен вопрос, ограничивались ли переводы сценариев и интермедий только тем, что́ дошло в печатных брошюрах, а также — один ли Тредиаковский трудился над переводом.

Этому последнему вопросу, в связи с новыми данными, и посвящается наша статья. На основании дошедших до нас документов, перевод сценариев и интермедий связывается обычно с именем В. К. Тредиаковского, который был переводчиком самых разнообразных книг и статей: „По указу ея імператорскаго величества“ президент Академии гр. Кейзерлинг „принял Василья Тредиаковского, родиною из Астрахани, по следующим кондициям: 1) помянутой Тредиаковский обязуется чинить по всей своей возможности все то, в чем состоит интерес ея императорского величества и честь Академии“; в числе этих дел или „ин-

тересов", кроме писания стихами и прозою, чтения лекций и окончания граматики с дикционарием — Тредиаковский обязывался „переводить с французского на русский язык в с е, что ему дается" [1]). Таково было условие, заключенное с ним 14 октября 1733 г. Еще ранее он, в 1732 г., принимал участие в спектакле, устроенном в Петербурге во дворце, по желанию императрицы. По этому случаю ему было пожаловано сто рублей [2]). Неудивительно поэтому, что по приезде летом или в начале осени 1733 г. италианских комедиантов, оставшихся и на 1734 год, за перевод сценариев и интермедий посадили Тредиаковского.

Судя по заметке при одной пьесе, что арии переведены с французского, а также потому, что при некоторых пьесах дается параллельный текст арий — русский и италианский — можно думать, что переводчику пришлось иметь дело не с чисто италианским текстом, а со смешанным, подобно тем пьесам, которые находятся в „Le théatre italien de Gherardi" 1701 г. или в „Comédies diverses" I—IV, 1730-х годов. Императрица и её приближенные, видимо, не понимали ни по-италиански, ни по-французски; отсюда явилась необходимость переводить сценарии, игравшие роль либретто, на немецкий и русский язык. Первую задачу взял на себя Штелин, обязавшийся переводить по две пьесы в неделю [3]); перевод на русский язык

---

[1]) П е к а р с к и й, Истор. Акад. Н., II, с. 43.
[2]) М о р о з о в, Истор. р. театра, 345.
[3]) П е к а р с к и й, там же, I, с. 562.

был поручен графом Левенвольде Тредиаковскому, чему свидетельством ниже приводимые заявления его самого, а также приказ „главнаго командира" Академии, барона Корфа, 13 июня 1735 г., последовавший, видимо, вследствие неаккуратности антрепренера, а следственно и переводчика: „Академии Наук секретарю Василию Тредиаковскому требовать от комедиантов директора Аволия несколько комедиев и интермедиев для переводу заблаговременно"[1]). Из этого документа можно вывести два предположения: или он касается неаккуратности Тредиаковского, неуспевавшего за поздней доставкой ему пьес справляться с работой, и тогда следует думать, что он получил подобное поручение еще в 1733 г., о чем не сохранилось следа в переписке; или же — что сценарии и интермедии до 1735 г. переводились кем то другим. Но в своем прошении в Сенат в 1746 г.[2]) Тредиаковский писал: „Также я токмо один переводил все перечни италианских комедий и все бывшие тогда интермедии... которые все напечатаны". Опираясь на это свидетельство, можно утверждать только одно — что все, переведенное Тредиаковским, было напечатано, но это отнюдь не дает права заключать, что все напечатанные сценарии и интермедии 1733 — 1735 годов были переведены одним Тредиаковским. Пекарский приводит довольно обширный „Реестр напечатанным при Академии Наук комедиям на почто-

---

[1]) Материалы для истор. Акад. Наук, II, 735.
[2]) Москвитянин, 1851 г. № 11, кн. 1, с. 230.

вой и простой бумаге на русском и на немецком языках, каждого завода на русском 100, да на немецком 100, ценою завод по 8 р., в переплете в волнистой и золотой бумаге", с перечнем комедий, всего числом 32[1]), тогда как до нас дошло — 39. Реестр дает немецкие заглавия некоторых пьес; из него же видно, что одна пьеса („Скороход ни к чему годной") имелась только в одном русском переводе.

Если приведенный Пекарским реестр точен, то следует признать, что перевод части пьес не принадлежит перу Тредиаковского[2]). В этом случае решающим могло бы быть показание самого объективного свидетеля — самих пьес, их языка и стиля. Действительно, терминология в последних пьесах порою как будто иная, чем в первых; но с уверенностью утверждать, что все, не вошедшие в реестр пьесы переведены не Тредиаковским — мы не решаемся: до такой степени в общем однообразен язык и литературная манера переводчика.

Хотя мы и не имеем тех оригиналов, с которых делались переводы Штелина и Тредиаковского, но сравнивая эти последние, должны признать, что качество русских переводов в литературном отношении — вполне удовлетворительное. Вопреки своему чудаческому и претенциозному языку поздних литературных произведений, Тредиаковский нашел язык простой и хотя для нашего времени устаревший, но достаточно ясный

---

[1]) Пекарский, Истор. Акад. Наук, II, с. 59.

[2]) Не попали в реестр следующие пьесы, сохранившиеся в Акад. сборн.: 26, 27, 35, 36, 37, 38, 39 — см. наше издание Итал. комед. и интермедий.

и чистый, даже не брезгающий народными словами и оборотами речи.

Любопытно то, что большой любитель стихотворства — Тредиаковский постоянно переводит арии в стихах прозою, и лишь однажды — в интермедии „Старик скупой“ переводит французское четверостишие — стихами с сохранением расположения рифм оригинала (abba):

„Le printemps vient de naître
l'agreable saison!
L'herbe sur le gazon
Commence à paraître“

„Весна настала,
Приятно время!
Трава из семя
Казаться стала“ [1]).

II

Среди пьес изданного нами сборника занимают заметное место „интермедии на музыке“. Об этом роде театральных представлений читаем в „Примѣчаниях на Вѣдомости“ 1738 г. следующее: интермедии на музыке появились в Италии, „лѣтъ за 40 передъ сим“. „Тамошним жителям, которые всегда только о новых веселиях стараются, показалась совершенная опера уже чрезмерно важна. Надобно было нечто вымышлять, чтобы смотрителей, которые представляемыми пристрастиями в особливое чувствие приводятся, во время самаго действия могло несколько успокоить, и при важных размышлениях увеселить некоторыми шутками. В самую оперу того примешивать без умаления ея красоты было не можно. Того ради выду-

[1]) Итал. комедии и интермедии, с. 138.

мали новое представление, которое до оперы весьма не надлежит, но имеет особливое веселое содержание и может иногда на две, а иногда и на три части разделено быть. В таких интермедиях выходят обыкновенно только две персоны, а именно буффо и буффа, которые какой нибудь веселый случай представляют ариями и рецитативами, и чрез то как смотрителям, так и операстам дают время к успокоению от важных представлений" [1]).

Среди изданных интермедий этого типа, представляющих соединение диалога с пением арий и разрабатывающих „веселый случай", особенною, как увидим ниже, популярностью пользовалась интермедия „Игрок в карты", представленная и отпечатанная в 1733 г. [2]) „Перечень" ее таков: „Бакокк, муж Серпиллин проигрался весь в карты в одну ночь; а сказывает своей женѣ, что он все проиграное роздал нищим. Она ему в том не верит и, шаря у него по карманам, нашла в них целую игру карт. Бакокк о том опечалился. Она ему стала грозить разводом. В сем состоит вся завязка первыя интермедии. — Бакокк, нарядившися в судью с позволения сторожа приказного, слушает жалобу Серпиллину и обещает ей учинить все по ее желанию, только чтоб она приняла ево в своего любовника. Серпилла и хочет, и не хочет; потом согласилась. Баккок сорвал с себя

---

[1]) Прим. на Вѣдом. 1738 г. ч. 43 — 44, с. 162—163; точно — см. нашу работу «Из начального периода жизни русского театра», 1907, с. 33.

[2]) Итал. комедии и интерм., с. 205 — 215.

бороду. Серпилла ево узнала и будучи в великом стыде просит у нево прощения за свою слабость. Бакокк не прощает ея. Тут запевши одну арию двоеголосную, в которой он ея называл неверною, а она ево укоряла игрою. Потом оба выходят, чем они окончили вторую интермедию. — Серпилла, не имея смелости жить с своим мужем, которого она обезчестила, наряжается в странницу и уходит с наидражайшими вещьми. Бакокк ея поймал в лесу. А хотя ея убить, но в сожаление пришед чрез ея слезы, простил ея с таким уговором, чтоб она так же поступала с ним в рассуждении игры его. Обещаются они друг другу больше не проступаться каждому в своей должности. И чрез одну арию двоеголосную радостную оканчавает третию интермедию".

Кроме прозаического перевода интермедии по данному сценарию, — перевода, сделанного по всей видимости Тредиаковским, нами найден и другой перевод, притом весьма своеобразный, дошедший до нас в рукописи Росс. Публ. Библиотеки F. XIV, № 70, первой половины XVIII ст., точнее — 1730-х годов; но, к сожалению, этот список недостаточно исправен.

Приводим полностью этот редкий текст, а засим рассмотрим его в отношении к известному печатному.

---

## (л. 1) НЕСОГЛАСИЕ МЕЖДУ МУЖЕМЪ И ЖЕНОЮ

Интермедия в три акты

---

### АКТЪ 1

Бакало.

Проклята игра басетъ,
проклят кто и выдумалъ!
Теперь немилъ мне весь свет,
коли вокругъ беденъ сталъ.
Чуть Серпилла знает,
какъ совсемъ проматаетъ,
И до смерти залаетъ.
Чего жъ я испужалса?
Не она ль идетъ сюда?
Теперь я пущѣ пропалъ!
Не знаю, спрятатца куда,
чтобы никто не видалъ.

Серпилъла.

Ахъ, беда мне отовсюду!
Мужъ мой пьяница и мотъ.

Что жъ я делать буду [1]),
видя в домѣ перѣводъ?
Денги, платья, серебро
проситъ чтобы дать ему.
Погубивъ все добро,
разве будетъ взять суму [2]).
Да нет, мне пора [3]) дознатца;
конечно разведусь [4]).
Или надобно растатца,
либо с пѣчали убьюсъ.

Бакало.

Куды бы я ни ступил,
всегда в глазахъ мнѣ она!
Лутче бы себя удавилъ [5]),
чемъ такая злая жена.

Серьпилла.

Э, какъ мой Бакало здесь
насилу очутилса?
Для чево оборванъ весь?
Не ума ль лишилса?
Где шпага, трость и парукъ?
Видно, что тѣ пропали.
Часы, перстни с обеих рукъ
кому в корманъ попали?

---

[1]) В рукоп. «Чтожъ я буду делать».—[2]) В рук. «сума».—[3]) В рук. «пора мне».—[4]) В рук. «разведутъ».—[5]) В рук. «удавить».

Не такому ль пьяницѣ
и моту, каковъ и самъ?
Кроме одной скляницы
впередъ ничѣво дамъ.
Скажи скоро мне, не мой,
гдѣ в сеіо ночь такъ пилъ?
Слава, слава — как немой,
Или говорить забылъ?

Бакало.

Серпилла, стой, не бесисъ
и на меня не кричи.
Хоть зъ злости хлеба лишисъ,
только мужа не учи.
Коли ведать желаешь,
что делал и где былъ —
Ты вить не разсуждаешь,
сколь полезно творилъ [1]).
(1 об.) Кто смеялся, пилъ, игралъ,
а я все то трудилса,
З добрыми людьми не спалъ,
да прилѣжно молилса.
Плакалъ, вздыхалъ [2]) довольно
за дѣтей и за тебя.
Говорить о томъ полно,
какъ я не щадилъ себя.
Когда вышелъ оттуда,
не мало самъ дивилса,

---

[1]) Рук. «творишь». — [2]) В рук. «вздыхалалъ».

Нищи пришли отвсюда,
ей, на нихъ умилилса.
Сколько в кошельке серебра
все отдавал [1]) и не тужил;
Выламал бы из ребра,
да то бы имъ раздѣлилъ.
Денегъ мнѣ не достало,
чемъ бы мнѣ пленныхъ искупить.
Разъмысливъ о томъ мало,
вздумал съ себя заложить
Перьстень, шпагу и перукъ —
теми бедных свободилъ.
Хоть оборвалъ себя в кругъ,
только небу угодилъ.

Серпилла.

Куда мило нашол,
чортъ бы те сел нашею!
Чай ты три дни лгать готовъ,
я ужъ и такъ краснею.
Развращенной, мнѣ смрадно
пришло и стыдно глядеть!
Видеть было б отрадно,
какъ бы сталъ в тюрмѣ сидеть.
Скоро бъ, чаю, унелса [2])
играть и перѣстал пить.
А когда бы поклялса,
то б велела свободить.

---

[1]) Не разб., в рук., кажется, «одавалъ» — [2]) В рук. «унесла».

Все ль ты съ себя промотал,
иль нет, пьяница, скажи?
Как голой беденъ весь стал.
Что в кормане, покажи!

Бакало.

Книшка, чемъ душу спасать,
с нею прямо в рай войду.
Не тронь! нелзя мнѣ отдать,
другой такой не найду.

Серпилла.

Не глаголи, мерской! вотъ тебе раз!
и вперіод [1]) ещѣ убью!
Единъ молилса вчерась?
Пойду просить я судью.
Велю болшу цепь скавать,
в тюрму силно поведу.
Что жѣ больше талкавать,
конечно тепер пойду.

Бакало.

Серпилла, радость, другъ мой,
ей, ей играть не стану!
Серпилла, не ходи, стой,
говорю без обману.
Хоть на слезы умились
или дубиной побей,

---

[1]) В рук. неразборчиво, видимо; «и период».

Пожалуйста не сердись,
не ходи просить судей.

Серпилла.

Нетъ, просить не покину,
либо [1]) сѣбя утоплю,
Пока тебе кнутомъ в спину
тысячу раз [2]) не влѣплю [3]).

(л. 2) Бакало.

Пришло ужъ мнѣ до ножа,
бедная моя спина!
Можно знать не ворожа,
что учинит зла жѣна.
Выдумать здесь не худа,
чемъ бы мнѣ ей поимать.
Колиб зачать [4]),
а тамъ не трудно достать.
Нада платья перѣмѣнить
и нанять мнѣ иной домъ.
Станетъ какъ судью просить,
попадетъ в вершу, что сом.

---

[1]) В рук. «ли бы».—[2]) Неразб.—[3]) Стих вм. 13—имеет 15 слогов; м. б. вторую половину следует читать: «тыщу раз влѣплю». — [4]) Далее в рук. опущено слово—м. б. «покуда»?

## АКТЪ 2

Бакало.

Изрядно совсемъ одетъ;
Серпиллѣ нелзя узнать.
Чтожь она долго нейдетъ?
коли б ея отругать.
Одно толко нескладно [1])
что меня станетъ бранить.
Хотя терпеть досадно,
толко нечем переменить.
Вотъ сама ідетъ сюда
дела мои обличать.
Чаю, невелика беда,
когда с нею буду стоять.
Нужно себя притворить,
слова прилежно внимать,
Притом терпеливу быть
і во всем ей угождать.

Серпилла.

Нынѣ к тебѣ приступаю,
милостивъ [2]) ко мнѣ явися!
Виждь, какъ горестно рыдаю,
хоть над бедностью умилися [3]).

---

[1]) В рук. неясно: «некладно». — [2]) Неразб. конец слова — [3]) В рук. «умилится».

Простри в помочь твою руку
в несносной године,
Отринь всю скорбь і злую муку,
дай животъ мнѣ нынѣ.

Бакало.

На что горестных слезъ токи
всуе тебѣ проливати?
Остав печали глубоки,
встань, изволь нужду сказати.
Случаи живут различны;
коль судья красоту [1]) видитъ,
Творитъ дела неприличны,
часто правого обидитъ.

Серьпилла.

Не знаю, откуду начати
объявить [2]) гибель мнѣ вредну,
Прошу, изволь записать,
чтоб не забыть прозбу бедну.

Бакало.

Ну, вотъ бумага готова,
скажи дела, в какой силѣ?
Только бы мнѣ начать слава,
а там не ашибіс в штілѣ.

---

[1]) Неразб. — [2]) Неясно в рук.

Серьпилла.

Ни к чему, ни к чему непотребной плут,
ты вить чай знаешь Бакока [1]),
Чтоб дать ему публично кнутъ
без всякаго дална срока.
Едино сие желаю
и болше ни в чемъ не тружу [2])
Верно тѣбе обещаю,
что за всѣ сама отслужу.

(2 об.) Бакало.

Ахъ, не такъ скоро, пощади,
изволь с нимъ милость показать.
Почто жь бить на площади?
Можно и дома наказать.
Лутче не сердится;
„пот кнутомъ"—такой штиль злой!
Онъ и въ суде [3]) негодится;
развѣ мнѣ вздумать иной.

Серпилла.

Изволь писать, какъ угодно,
мне то все будетъ едина,
Толко б я была свободна
от него, бладина сына.

---

[1]) В рук. «Бакала», но рифма «срока» показывает, что чтение рукоп. «Бакало», «Бакала» — следует исправить «Бакокъ», «Бакока», как и в прозаическом переводе. — [2]) Рук. «тружду». — [3]) Сомнит. чтение.

Писмо разводно получить
ис приказу было б [1]) можно,
Не надобно тебя учить;
напиши что есть (не) [2]) ложно,
Или мнѣ нужно подкупить,
дабы не выбрать [3]) ис правъ?
Разве такъ нелзя обвинить,
пороча мужа худой нравъ?

Бакало.

Изрядно, я в томъ пособлю,
все дело будетъ правдиво,
И вымыслъ острой твой люблю:
нынѣ умна жена—диво [4]).

Серпилла.

Видячи мою простоту,
знать изволишь забавлятца,
И хвалишь ума остроту,
чево во мнѣ нелзя статца.

Бакало.

Вольно тебе такъ разсуждать,
а я знаю [5]), что не смеюсь.
Не люблю другихъ повръждать,
развѣ ужь ума лишусь.

---

[1]) В рук. «было». — [2]) «не» — добавлено по смыслу. — [3]) Сомнит. чтение, м. б. и »выйти»? — [4]) В рук. «дивно». — [5]) В рук. лишнее «не» — «не знаю».

Благонадежна изволь быти,
дѣло правым очутитца.
Чем же за то станешь дарить?
Судья просить не стыдитца.

Серпилла.

Я, государь, все то знаю,
да, и конечно, такъ должно.
Вотъ, сто рублѣвъ обещаю,
Коль дело кончишь неложно.
Возми теперь половину,
потом готова другая.
Благодарить не покину,
развѣ бъ я была злая.

Бакало.

Другой бы наградокъ желал,
лутчѣ нежь всѣ сие злато.
Тебе онъ без убытку стал:
дознатца не трудновато.

Серпилла.

Конечно, не разумею,
чево ты теперь желаешь.

Бакало.

Я почти сказать не смею;
можетъ быть, и сама знаешь?

Серпилла.

Никакъ. Объяви безъстыдно,
в чемъ готова служить.
Мне то не будетъ обидно,
чтоб какой вещью подарить.

Бакало.

Вещь та для меня доволна,
какъ не презриш любовь верну.
Видишь мя, горесть невольна,
утоли муку безмѣрну.
Дражайшая, промолфъ хоть слово,
обнови надежду мою.
Увидишь меня готова
для тебя отдать жизнь свою.

(л. 3) Серпилла.

Я такой новой приязни
никогда не ожидала.
Чтожъ мнѣ сказать от боязни?
И речь в устах вся пропала.
Чаю, всякъ ругатца будетъ,
Коли я на то склонюса.
Меня веть никто не нудитъ,
для того не покорюса [1]).

Бакало.

Некому сведать, мнѣ поверь,
поцелуй лишь толко.

---

[1]) Рук. «непокоряса».

Мы здесь одни, закрыта дверь,
в томъ беды тебе нисколко [1]).

Серпилла.

Коль бедъ, толко твоя воля,
ты видишь меня готову.
Знать так пришла моя доля,
верю твоему слову.

Бакало.

Посмотри, я мотъ а ты—блять!
на что мнѣ другой свидетель?
Не станешь апять попрекать,
буду тебе благодетель.
Изволь жа ты дома сидеть,
а я пойду просить судей.
Нужно имъ будет повелеть,
у них [2]) таких мерских блядей.

Серьпилла.

Вспомни то, что я человѣкъ,
такъ какъ и другой страстной.
Можно ль прожить целой векъ
и быть винам непричасной? [3])
Прахъ сей оживотворѣнной
движитца и самъ не знаетъ.
Ктожъ ис смертных [4]) устроенны
ползы себе не желает?

---

[1]) Рук. «несколко».—[2]) М. б. следует исправить: «убить».—
[3]) Рук. «непричасным». — [4]) Рук. «ис мертнымъ».

Бакало.

Өилософіі немало
в красных словах заключила!
Да, ей, женѣ непристало,
чтоб на катедрѣ учила.
Вижду, умно разсуждаешь.
Скажи шь, какъ быть з злою женою?
Ты на то не отвечаешь:
Знать пришло ведать собою!
Помню, какъ в школѣ учился,
где стихи в тему [1]) збираютъ;
Куда мнѣ сей полюбилса:
„зло злымъ искореняютъ“.
Буде любитель явитца,
з мирта корона венчаетъ.
Дай, чтоб здесь не родилса [2]),
а должность чинить принуждаетъ.
Имею браслетъ на руки,
обяжу их, угодно ль вамъ?
Можетѣ греметь от скуки.
Ах, хорош: Купида плел сам.
Для тово нелзя не любить,
видите, что он уборной.
Прошу, извольте сохранить;
остаюся слуга покорной.

---

[1]) Рук. «в телу». — [2]) М. б. следует исправить: «не родитца»?

Серьпилла.

Что могу бедна начати?
Дабы не видеть злу муку [1])
От стыда лутчѣ бежати;
небо, дай помощи руку [2])!
Переменю платье иное;
взявъ злато съ собою,
И, чтоб покрыт щастье злое,
пойду я съ сумою.
Мужъ меня конча [3]) не найдетъ,
хотя и хватитца вскорѣ.
Чай, онъ болшимъ путемъ пойдетъ.
Такъ избуду свое горѣ.
Щастие, где ни есть, найду,
не в том месте, ин в ыном.
Немедля может [4]) пойду?
Прости град, прости мой домъ!

(3 об.) АКТЪ 3

Серьпилла.

Верная перегрина,
Что в лесу здесь едина.
Милостыню дайтѣ!

---

[1]) Рук. «муки». — [2]) Рук. «помощь рукj». — [3]) Неразб.; м. б.=укр. «конче», наверное. — [4]) Неразб. и непрочтено далее одно слово.

В Конъстантинополѣ
жила всіо в нѣволѣ:
Горесть сами разсуждайте!

Бакало.

Бездельница, всио покрыла!
А колиб мнѣ теперь найтить.
Ага, здѣсь в руки попала!
Небось, не стану тебя бить.
Отдай толко, что взяла,
а сама [1]) стань на колѣни.
Прости, дни свои отжила,
не услышишь болше пѣни.
Здесь веть лесъ, и самъ я отмщу,
нетъ нужды никого просить.
Конецъ шпажной в груди пущу,
встань скоро, никак нелзя быть.

Серпилла.

Я ужъ не прошу живота,
нещасную знаю долю?
Бедная моя красота!
умрети видишь [2]) неволю.
Хотя ты безъвинна, нынѣ
велятъ принять шпагу в груди.
В такой горѣстной годинѣ
за щастие твое буди [3]).

---

[1]) Рук. «сами». — [2]) Рукоп. «видешь». — [3]) Рук. «буду».

Бакало.

Ну, кончилось ли твое слово?
Покрой жѣ симъ [1]) платкомъ очи!
Колоть тебя всіо готово,
большѣ терпеть нету мочи.

Серпилла.

Ещѣ тя молю [2]) слезно:
преждѣ дай плакать свободу,
Потомъ рань сердцѣ любезно
и по смерти кинь хоть въ воду.

Бакало.

Скорея нада убратца:
нынѣ звали меня играть.
Я не буду дожидатца,
нынѣ [3]) пора глаза завезать.

Серпилла.

Увы мнѣ бедной! Фартуна презлая
Лишила жизни, насквозь [4]) пронзая!
Теките слезы из очей обильно.
Коли мя злобы оступили сильно!
Приди смерть нынѣ, утешь духъ смущѣнны:
Скоро той будетъ с тѣломъ разлученны.
Покрой мя земля, общая намъ мати!
В тѣбе покойно вечно буду спати.

---

[1]) Рук. «самъ». — [2]) Рук. «моля». — [3]) Неразб., м. б. «мнѣ»? — [4]) Рук. «квозъ».

Бакало.

Жалость сердцѣ оступила [1]):
посмотри, какъ я рыдаю!
Колоть не достаетъ сила.
Встань, всіо тебе отпущаю.
(л. 4) Толко милость не забуди
и другимъ впред не угождай,
А ко мнѣ верней буди,
сама ты должность рассуждай.

Серпилла.

Что тебе могу воздати
за милость столь несказану?
Коли изволил животъ дати,
видя мя отчаянну.

Бакало.

Здесь я тебе [2]) обещаю,
что престану играть и пить.
Коли всѣ то проклинаю,
то можно ль [3]) меня не любить.

Серьпилла.

От радости во мнѣ мысли играютъ,
Дражайшия на то очи взирают.
Пусть любовь соединит нас вечно.

---

[1]) В рук. «оступило». — [2]) Рук. «тебя». — [3]) Нами добавлено «ль».

Бакало.

Злобу между нами бывшу оставимъ,

Серпилла.

Худой нравъ к добродѣтели исправимъ.
Благополучны будѣмъ конѣчно.

Серпилла.

И въ верности оба

Бакало.

Станемъ жить до гроба.
К самому здесь небу с клятвой присягаемъ!

Бакало.

Мы щастливы были,

Серпилла.

Коли насъ такъ почтили.
За то вам, зрители, добру ночь жѣлаемъ.

---

Предлагаемый текст печатается с сохранением правописания рукописи, кстати сказать, очень неразборчивой, вследствие чего многие места прочитаны по догадке. Все такие чтения, исправления и необходимые дополнения—оговорены в примечаниях. Едвали не самой крупной опиской в рукописи является наименование действующего лица: в прозаическом печатном-

переводе он называется „Бакокъ“, в рукописи, почему то — „Бакало“; но рифма в одном стихе: „срока— Бакока“ выдает первоначальное написание имени, бывшее в оригинале и искаженное в копии, дошедшей до нас. Эта пьеса по своему построению — типичная интермедия на музыке.

## III

Оглядываясь назад, мы должны признать, что текст её—за ничтожными мелочами следует тому же сценарию, что и печатный прозаический перевод (в сценарии— выражения значительно мягче, чем в стихотворной обработке). Но если мы обратимся к прозаическому переводу, то заметим ряд значительных отклонений.

Прежде всего — стихотворная обработка *(С)* значительно короче прозаической *(П)*, и кроме того, некоторые детали — перенесены из речи Бакока — в речи Серпиллы. Пример этого—первый выход Бакока; здесь четырем стихам соответствует следующее: „Будь проклята басета и тот, кто ея выдумал. Фортуна жестокая! веть у меня не осталось ни пула в мошне. Будь“ и проч. — Нещасливый Бакокк! ты бы проиграл еще, ежелиб ты имел, и карманы то свои разшитыя. Проклятая фортуна! Ни евши, ни спавши проиграл я, не говоря о часах карманных, и перстень и деньги, шпагу, шляпу и епанчу. Ох, какое нещастие в картах. Я думаю, что бы я там оставил и рубашку, ежели бы я больше еще играл. Но вот что меня в наибольшую

приводит печаль, что я имею жену мнительную, нравную, докучливую и святышку, которая завсегда кропчется, а что бы ни было, все пересужает, и которая часто, ежели ей надобно, еще и бьет меня. А вот она; послушаем ка, что она станет говорить. И ожидая моего вымысла, придумаем ка какую нибудь отговорку". Дальнейшему конкретному в высшей степени описанию поведения мужа в *С* — соответствует бледное требование развода в *П*, облеченное в форму арии. Красочному „Куды бы я ни ступил — всегда в глазах мне она; лучше бы себя удавил, чем такая злая жена" в *С*, — соответствует в *П*: „Бакокк, Бакокк, буде еще то цветы, то каковы будут ягоды? Но бодрись! Здравствуй Серпилла". Перечень проигранных вещей в обеих обработках — не совпадает: в *П* — часы, перстень, деньги, шпага, шляпа, епанча, а в *С* — в речи Серпиллы — „где шпага, трость и парук? видно что те пропали! Часы, перстни с обеих рук кому в корман попали", о епанче и шляпе — ни слова. В *С* нет вопроса Серпиллы, можно ли ей идти на благочестивое собрание, нет и ответа Бакокка „нет нельзя; для того, что мы все мужеска пола и между нами мы не любим видеть юпки и штаны вместе". Не останавливаемся далее на сличении двух текстов; оно показывает, что сходство между *П.* и *С* определяется содержанием сценария; в каждой обработке мы имеем особый диалог, развивающийся независимо в *П* и *С* и наоборот. Оно и естественно, ибо в commedia dell'arte, к которой примыкает эта пьеса, имела значение лишь основа, т. е. сценарий, а диалог

мог разнообразиться и расцвечиваться различными „приличными театру игрушками". И если *П* подробно во 2-ом акте устами Серпиллы особенно красочно характеризует Бакокка, то *С* развивает другой момент— обольщения мнимым судьей Серпиллы.

Гораздо важнее сценические детали, касающиеся обстановки и исполнения. Сначала о первой. *П* дает ряд указаний на обстановку действия в сценарии, а затем в ремарках: во 2-м акте „театр показывает судилище", в 3-м „театр показывает лес". В *С* — нет этих указаний и только в 3-м акте из вступительных слов Серпиллы „... в лесу здесь едина" — мы догадываемся о месте действия. Что касается исполнения, то в нем мы различаем сторону музыкальную и жест. С музыкальной стороны—в *П* в 1-м акте две вступительных арии — Бакокка и Серпиллы и финал в два голоса, чего в *С* незаметно совсем. Во 2-м акте в *П*— такой же финал, в *С* — может быть — заключительная плачевная ария Серпиллы, о чем можно лишь догадываться по сходству с аналогическими плачами в пьесах и романах нач. XVIII в. 3-е действие в *П* начинается печальной арией странницы Серпиллы, кстати сказать сильно отличающейся от ее же речи в *С*; засим — в *П* и *С* финал в два голоса, но тексты сильно расходятся и в содержании, и в музыке, насколько можно её уловить, основываясь на разномерном построении строф и стихов.

Что касается движений, жестов, мимики — то очевидно они, как диктуемые текстом, совпадают в *П* и *С* постольку, поскольку совпадают самые тексты. Малейшее

существенное отклонение — вызывало иной жест. Как общее замечание — следует сказать, что *С*, построенное в более резких тонах, вызывало и более резкие жесты. В 1-м акте, *П*, жена шарит в карманах у проигравшегося Бакокка — и находит карты, в *С* — Бакокк прячет „книжку“ от жены, уверяя, что другой такой не найдет, и лишь затем она изобличает его. Акт кончают оба вместе в *П*; в *С* — Серпилла уходит, а Бакокк задумывает план переодеться и поймать жену. Во 2-м акте *П* Бакокк приспособляет бороду, является в судейском платье, сначала говорит своим голосом, затем переменяет его. В *С* — муж „изрядно совсем одет“ ждет Серпиллу и затем выслушивает ее жалобу. Отметим в *П* a parte Бакокка во время этой жалобы. Бакокк открывается жене в *С*, резким движением сбрасывая бороду и костюм судьи, со словами „Посмотри, я мот“ и т. д. В *П* узнание происходит без этого подчеркивания словами. В финале Серпилла в *П* ластится к оскорбленному вследствие своей же хитрости мужу, „приголубь меня“..., в *С* — пускается в „философию“: в которой „не мало красных слов“, что, конечно, должно предполагать и различный жест и говорящей, и слушающего. В 3-м акте Бакокк в *П* требует своих вещей у жены, она же готова на все — на удар шпаги или на отраву; она укоряет мужа, сама приходит в волнение, так что у нее „ноги трясутся“; выслушав её упреки и воспоминания о прежней любви, Бакокк протягивает ей руку примирения. В *С* эта сцена гораздо более драматизирована и требует более резких жестов: Бакокк говорит пойманной Серпилле:... „сама стань

на колени“... „конец шпажной в груди пущу“. Она, видимо, на коленях оплакивает свою долю, он подает ей платок, чтобы „покрыть очи“ и тогда только она произносит свое трогательное прощание, после которого Бакокк рыдает, просит её встать с колен (а может быть и сам поднимает её), за сим — примирение.

Итак и анализ движений, поскольку можно их восстановить на основании ремарок и текста — подтверждает то предположение, что в *С* мы имеем стихотворный опыт разработки того же сценария, что и *П*, но отнюдь не переложение в стихи прозаического текста. Пьеса *С* — перестроена довольно основательно в отношении диалога, арий и — я бы сказал — литературного стиля. Она здесь перелицована, так сказать, на русские нравы, огрублена, но вместе с тем нечто и выиграла от этого огрубления: именно резкость линий, которая отличает ее от некоторой растянутости текста *П*, особенно в 3-м акте. Действие в *С*, несмотря на условную стихотворную форму речи, более обнажено чем в *П*.

В заключение следовало бы остановиться на стихе обработки *С*. Этот стих, в основе силлабический, обладает известным ритмом, порою напоминающим новейших поэтов (Блока), качающимся, непостоянным, но имеющим свою прелесть и для нашего уха. Порою он сбивается на рифмованную прозу „Одиннадцати интермедий“, изд. Общ. Люб. Др. Письменности. Рифма — то элементарная, глагольная, — то довольно замысловатая для первой половины XVIII. в. и изысканная: „парук — с обеих рук“, „пьянице — скляницы“,

„перук—вкруг", „покину—спину", „до ножа—ворожа", „одет — нейдет", „беда—сюда", „пощади—на площади", „поверь — дверь" и т. д.

Кто же был переводчиком *C*? Конечно, основываясь на том, что и после 1735 г., когда Тредиаковский опубликовал свой „Новый Способ", — он продолжал пользоваться силлабическим стихом, несмело переходя от теории к практике [1]), можно сделать предположение, не ему ли принадлежит этот, насколько известно, единственный в своем роде опыт перевода италианской интермедии стихами. Но, с другой стороны, является и другая гипотеза, имеющая, на наш взгляд, некоторую долю вероятия. Кроме Тредиаковского в 1730-х годах занимался переводами пьес также и Петр Медведев. Этому Медведеву принадлежит перевод оперы Метастазио „Il finto Nino" 1737 г. Об этом переводчике мы встречаем лишь одно упоминание в Истории Академии Наук, а между тем — вполне основательно удивление г. Всеволодского-Гернгросса, почему о нем не говорит ни один из историков литературы: стих Медведева вполне заслуживает внимания, особенно по сравнению со стихом Тредиаковского; он соединяет в себе музыкальную точность, обязательную для переводчика либретто, с рифмой и ясностью смысла, напр.

«Горлица всегда бывает,
Когда супруга потеряет,
Печальна (dolente)
Крушится ((si lagna)

---

[1]) В. Перетц, Историко-литер. исследования и материалы, т. III, с. 48 и сл.

И, может быть, своим разговором являет,
Небо немилостивым называет...»

или там же:

... «Прииди, а после ясной
В персех твоей прекрасной
Ты зари свет обрящешь,
Когда день усрящешь,
Учинить от ненависти тогда
Бледными любителей (amanti) навсегда,
И без тоски слез проливания
Ты будешь иметь во владении дарования».

Конечно, судить по переводу пьесы „высокого штиля" о том, как перевел бы Медведев интермедию, не представляется возможным. Но кто справился с торжественной речью Метастазио, — тот тем легче мог одолеть и вульгарный стиль разговорной и грубой речи интермедии. Во всяком случае, — мы пока не знаем, кому бы можно было с большим вероятием приписать стихотворный перевод интермедии, найденной нами, и колеблемся между двумя названными переводчиками.

*В. Перети*

# ОГЛАВЛЕНИЕ


СТРАН.

1. Д. член Института, ак. *В. Н. Перетц.* К постановке изучения старинного театра в России . . . . . 7
2. Д. член Института, ак. *В. Н. Перетц.* Театр в России 250 лет тому назад . . . . . 35
3. Сотр. Института, проф. *О. А. Щеглова.* Русская пастороль XVII в. («Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого) . . . . . 65
4. Д. член Института, проф. *В. П. Адрианова.* Из истории театра в Твери в XVIII в. . . . . 93
5. Д. член Института, ак. *В. Н. Перетц.* Итальянская интермедия 1730-х годов, в стихотворном переводе . . 143

0-10r.